A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

IX.

LA PITTURA DEL CINQUECENTO

PARTE I.

CON 684 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA E 8 TAVOLE FUORI TESTO

IN LABORE VIRTUS ET VITA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1925

Printed in Italy

INDICI

INDICE DEI CAPITOLI

il suo ingresso nel Monastero di San Marco: La *Visione di San Bernardo*. Disegno dell'*Adorazione de' Magi* e della *Discesa al Limbo* negli Uffizî. *Cristo pellegrino in Emmaus* a S. Marco, l'*Adorazione di Gesù* nella Galleria Mond, *Noli me tangere* nel Museo del Louvre, l'*Ecce Homo* nella Galleria Pitti. — Pitture dopo il ritorno da Venezia: Pala di altare nel Duomo e grande ancona nella Pinacoteca di Lucca; ancona di San Marco a Firenze; tondo della *Sacra Famiglia* Visconti Venosta e il suo disegno negli Uffizî; la *Sacra Famiglia* nella Galleria Nazionale di Londra e l'altra presso il Conte Cowper a Panshanger. — Opere del periodo del pittore prossimo al viaggio a Roma: lo *Sposalizio di Santa Caterina* nel Louvre e l'altro quadro dello stesso soggetto agli Uffizî; grande pala incompiuta nel convento di San Marco, rappresentante la *Discendenza di Anna;* il quadro nella Cattedrale di Besançon; la *Madonna* della Raccolta Holford. — Opere a Roma; i *Santi Pietro e Paolo* per la cappella di Fra' Mariano, ora nella Galleria Vaticana. — Dopo il viaggio: affresco di una *Madonna* in San Marco; due tondi nell'Accademia fiorentina; il *San Marco* della Galleria Pitti; *Mater misericordiae* della Pinacoteca di Lucca; l'*Annunciazione* del Louvre; la *Pietà* e *Cristo risorto* della Galleria Pitti; la *Presentazione al Tempio* nella Galleria di Vienna e un'edizione anteriore nella Raccolta Treccani a Milano; ultime *Sacre Famiglie* e l'*Assunta* del Museo di Napoli. Epilogo e catalogo delle opere.

Mariotto Albertinelli: La vita e la bibliografia. — Prime opere sotto l'influsso di Piero di Cosimo, di Lorenzo di Credi, di Hugo van der Goes. *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso* nella Collezione Strossmayer a Zagabria; il trittico del Museo Poldi Pezzoli a Milano. Altre opere con reminiscenze di Piero di Cosimo: tondo della Galleria Pitti. Studio di volgere le proporzioni a grandiosità nuova sulle orme di Fra' Bartolommeo, nella *Visitazione* degli Uffizî. Predella del quadro ancora quattrocentesca. *Madonna col Bambino* a Venezia, nel Seminario, riecheggiante la maniera del Frate. Affresco della *Crocifissione* nella Certosa fiorentina. Ritorno ai ricordi di Piero di Cosimo nella *Madonna fra i Santi Gerolamo e Zanobi* del Museo del Louvre. L'*Annunciata* del 1508 nella Raccolta Gardner, la *Madonna del Baldacchino* nella Galleria degli Uffizî, l'*Annunciazione* nella stessa Galleria (1510) e in quella di Ginevra. Ultimi saggi decadenti del pittore. Catalogo delle sue opere.

Sacre Famiglie degli Uffizî e di Vienna, nella *Madonna del Pozzo* a Firenze. — Rielaborazione di quest'ultimo soggetto in un quadro della Galleria di Vienna. — Approssimazione alle forme di Andrea del Sarto nel *Busto di Santa* a New York. — Tendenze verso Raffaello nel *Ritratto* della Galleria Corsini a Roma e in un *Busto di Giovane* a Pitti. — Altre opere sotto l'influsso di Andrea del Sarto: lo *Sposalizio della Vergine* nel Chiostro dell'Annunziata, il *Ritratto di Giovane* al Louvre e a Berlino. — Ritorno a forme quattrocentesche: il *Ritratto* della Raccolta Liechtenstein a Vienna, il *Battesimo di Cristo* nel Chiostro dello Scalzo a Firenze. — Decadenza dell'arte del Franciabigio. — Catalogo delle opere.

Francesco D'Ubertino, detto Bacchiacca: Cenno biografico. — Opera primitiva in cui si rispecchiano moduli perugineschi. — Influssi di Raffaello e Michelangelo sul pittore. — Approssimazione a forme di Mariotto Albertinelli e di Andrea del Sarto. — Catalogo delle opere.

Francesco Granacci: Cenno biografico. — Opere memori dell'arte di Fra' Bartolommeo e dell'Albertinelli, di Raffaello, di Domenico Ghirlandaio. — Un'opera eccezionale, eco d'arte quattrocentesca: *S. Giovanni in Patmos* a Budapest. — Ricorsi a Leonardo: tondo della Galleria Pitti, *Angeli adoranti* nell'Accademia fiorentina. — Altre opere: l'*Assunta* nella Galleria degli Uffizî, *Storie di Giuseppe ebreo* agli Uffizî: predella con *Storie di santi* nella Galleria dell'Accademia fiorentina, l'*Ingresso di Carlo VIII in Firenze*, già appartenente alla Raccolta Crespi in Milano. — Catalogo delle opere.

Ridolfo Bigordi, detto il Ghirlandaio, e il suo seguace Michele di Ridolfo: Cenno biografico. — Opera che manifesta l'educazione ghirlandaiesca: ancona del 1501 in Sant'Jacopo di Campo Corbolini. — Ricordi ghirlandaieschi e impressioni dell'arte di Piero di Cosimo, nel *Corteo di Cristo avviato al Calvario*, quadro della Galleria Nazionale di Londra. — *Un miracolo di San Zanobi* e i *Funebri del Santo agli Uffizi*. — Esempio tratto dalle pale di Fra' Bartolommeo e di Raffaello: *Sposalizio di Santa Caterina* nel Conservatorio de «Le Quiete» presso Firenze. — Decorazione della Cappella dei Priori, l'*Assunta* del Duomo di Prato. — Ritratti, alcune imitazioni da Raffaello. — Opere di Michele di Ridolfo Ghirlandaio: lo *Sposalizio di Santa Caterina* nell'Accademia di Firenze, il *Ritratto di Dama* nella Galleria Borghese di Roma. — Catalogo delle opere.

Andrea del Sarto

La vita. — L'opera: La prima opera conosciuta, ossia il *Noli me tangere* degli Uffizî. Stesse forme nel primo affresco del Chiostro dell'Annunziata (1509-1510); gli altri freschi con il seguito delle *Storie di San Filippo Benizzi.* Le ombre colorate, le tonalità nebulose nell'*Annunciazione* della Galleria Pitti. Altra *Annunciazione*, più tarda, della stessa Galleria. Sfaccettature dei piani e variar di luci nella *Pietà* dell'Hofmuseum di Vienna. Il *Corteo dei Magi* nel Chiostro dell'Annunziata. Fusione delle immagini nell'atmosfera velata d'un interno: *La Natività di Maria* nel Chiostro suddetto. Opere del tempo di questo dipinto: *Ritratto muliebre* alla Galleria del Prado. Marezzature di luce nel *Cristo morto* dell'Accademia fiorentina. I primi monocromi dello Scalzo e gli affreschi del *Battesimo delle turbe* nel Chiostrino (1517) e dell'*Arresto del Battista,* affermando tendenze michelangiolesche. Opere di Andrea al ritorno di Francia, nello stesso Chiostrino: il *Banchetto di Erode* (1521) la *Decollazione del Battista, Salomè che presenta a Erodiade la testa del Battista,* la *Fede*, la *Speranza*, l'*Annuncio dell'Angelo a Zaccaria.* Capolavoro di Andrea nello Scalzo: la *Visitazione* (1524). Affresco, più tardo (1527), della *Nascita di S. Giovanni*, nello stesso luogo. La *Madonna delle Arpie* (1517) ispirata a Fra' Bartolommeo. Con essa si aggruppano l'autoritratto nella Galleria Cook a Richmond e l'altro nella Galleria Pitti, l'effigie d'uno scultore nella Galleria Nazionale di Londra, la tavoletta col busto del *Redentore* nella chiesa dell'Annunziata. Di poco posteriori: la *Disputa della Trinità* nella Galleria Pitti, la *Sacra Famiglia* e la *Carità* (1518) nel Louvre. Il *Tributo a Cesare* nella Villa Reale di Poggio a Caiano (1521). Con quest'affresco si associa: la *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* nel Romitaggio di Pietrogrado. Tavola della *Deposizione* per le monache di S. Pietro a Luco in Mugello (1524), e altre opere di maniera: la *Madonna della Scala* al Prado. Ancora un capolavoro: la *Madonna del Sacco* nel Chiostrino dei Morti all'Annunziata. Prossimo di tempo: il *Ritratto muliebre* di Berlino. L'*Assunzione* a Pitti. L'*Annunciazione* in questa Galleria (1525), cimasa dell'ancona, opera di scuola, a Berlino; la tavola dei *Quattro Santi* (1528), il *Cenacolo* di San Salvi (1529) e l'autoritratto tra quelli dei pittori a Pitti. La *Sacra Famiglia,* pure in questa Gal-

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure; gli altri le pagine del testo.

*

Lucca

INDICE DEGLI ARTISTI

LA PITTURA DEL CINQUECENTO

PARTE I.

I.

LEONARDO DA VINCI

LA VITA (1452-1519). — **L'OPERA**: **Esordio di plastico. Prime differenze dall'arte verrocchiesca, nella "Dama,, della Galleria Liechtenstein a Vienna, nell'Angelo del "Battesimo,, e nel lembo di paese che gli forma sfondo. Interesse al paese per sè stesso: esempio il disegno del 1473. Rapporti tra l'Angelo suddetto e l' "Annunciazione,, agli Uffizî. Coincidenze tra questa e la "Madonna del Garofano,, a Monaco di Baviera. La "Madonna del Fiore,, a Pietrogrado, nel Romitaggio. Studi per Madonne. "La Dama dell'Ermellino,, nella Galleria Czartoriwski di Cracovia e la "Belle Ferronière,, al Louvre. La piccola "Annunciazione,, in questo Museo e l' "Orafo,, nella Galleria Pitti. Disegni preparatorî all' "Adorazione de' Magi,,. Il grande abbozzo agli Uffizî, il disegno di un "San Sebastiano,,, il quadro di "San Girolamo,, alla Vaticana. La "Vergine delle Rocce,, nel Museo del Louvre. La tavoletta con una testa muliebre abbozzata, nella Pinacoteca di Parma. Il "Cenacolo,, nel Refettorio delle Grazie. Altri segni dell'attività di Leonardo nel periodo milanese. Leonardo a Firenze e studî del cartone per la "Battaglia d'Anghiari,,. Disegno del "Cristo coronato di spine,,. "La Gioconda,, e la "Sacra Famiglia,, al Louvre. La "Leda,,. Il "Battista,, del Museo del Louvre.** — **EPILOGO**.

« Grandissimi doni si veggono piovere dagl'influssi celesti ne' corpi umani, molte volte naturalmente, e soprannaturali talvolta; strabocchevolmente accozzarsi in un corpo solo, bellezza, grazia e virtù in una maniera, che dovunque si volge quel tale, ciascuna sua azione è tanto divina, che lasciandosi dietro tutti gli altri uomini, manifestamente si fa conoscere per cosa, com'ella è, largita da Dio e non acquistata per arte umana. Questo lo videro gli uomini in Leonardo da Vinci, nel quale, oltre la bellezza del corpo non lodata mai a bastanza, era la grazia più che infinita in qualunque sua azione; e tanta e sì fatta poi la virtù, che dovunque l'animo volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute. La forza in lui fu svolta e congiunta con la destrezza; l'animo e 'l valore, sempre regio e magnanimo; e la fama del suo nome tanto s'allargò, che non solo nel suo tempo fu tenuto in pregio, ma pervenne ancora più ne' posteri dopo la morte sua ».

Con quest'eloquente esordio [1] iniziava il Vasari la vita di Leonardo da Vinci, che vide la luce nel 1452. Figlio naturale di Ser Piero da Vinci notaio e di certa donzella Caterina, che passò poi a nozze con Accattabriga di Piero del Vacca da Vinci, stette sino a diciassette anni nel paese natale, in una delle case annidate sotto il campanile e il castello di Vinci, o, come tradizione vuole, nel prossimo paese di Anchiano, sulla diramazione appenninica delle montagne di Pistoia verso il Valdarno.[2] Nel 1469, il padre, che l'anno stesso della nascita di Leonardo si era unito in matrimonio con Albiera Amadori, cara al fanciullo « non legiptimo »,

---

[1] Il Vasari amplificò, nobilitò quanto si legge nell'Anonimo gaddiano: « Lionardo di ser Piero da Vincj ciptadino fiorentino, fu tanto raro et universale, che dalla natura per miracolo essere produtto dire si puote, la quale non solo delle bellezze del corpo, che molto bene gli concedette, volse dotarlo, ma d'infinite virtù volse anchora farlo maestro... » (Cfr. CORNELIO DE FABRICZY, in *Archivio storico italiano*, s. V, t. XII, a. 1893).

[2] E. VERGA, in *Raccolta vinciana* (1906 e 1907) fornì una serie di regesti dei documenti finora pubblicati riguardanti Leonardo, tutti con una data sicura o approssimativa. Nel 1911, WOLDEMAR VON SEIDLITZ pubblicò pure i *Regesten zum Leben Leonardo da Vincis*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft* (XXXIV Band, 1911) con aggiunte di G. GRONAU, in una forma più completa di quella del Verga. Questi, in *Raccolta vinciana*, fasc. VIII, 1912-1913, profittando delle indicazioni del Seidlitz, continuò la serie dei Regesti con la maggior diligenza. E più tardi, nel 1919, nella stessa *Raccolta* (fasc. X), aggiunse una quarta serie ai Regesti, mentre si preparava a riunire le quattro serie in un sol corpo da pubblicare con la sua, ormai pronta, bibliografia generale vinciana. Nel 1919, pure, LUCA BELTRAMI pubblicò un volume intitolato *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci* (tip. Allegretti, editore Treves), sostituendo alla forma di regesto la trascrizione dei passi o dei documenti. La bibliografia vinciana è interminabile, e noi – che richiameremo nel testo, sotto l'illustrazione di questa o di quell'opera di Leonardo, gli scritti principali ad essa relativi – diamo qui solo la indicazione degli scritti generali, dei trattati, delle monografie, sul Maestro:

GUSTAVO UZIELLI, *Ricerche intorno a L. d. V.*, Firenze, Pellas, 1872; *Ricerche* id., serie 2ª Roma, Salviucci, 1884; *Ricerche* id., serie 1ª, vol. 1°, ed. 2ª, Torino, Loescher, 1896; CH. W. HEATON a. CH. CHR. BLACK, *L. d. V. and his Works*, London, Macmillan, 1874; C. BRUN, *L. d. V.*, in *Kunst u. Künstler* del Dohme, Leipzig, Leemann; GEROLAMO CALVI, *Contributi alla biografia di L. d. V.*, in *Arch. stor. lombardo*, 1916, pp. 417-508; JEAN PAUL RICHTER, *Leonardo*, London, Sampson Low, 1880; PAUL MÜLLER WALDE, *L. d. V. Lebenskizze und Forschungen über Sein Verhältniss zur florentiner Kunst and zu Raphael*, München, 1890; GABRIEL SÉAILLES, *L. d. V., l'artiste et le savant*, Paris, Didier, 1892 (nuova ed., 1919); ADOLF ROSENBERG, *Leonardo*, Bielefeld u. Leipzig, 1898 (in inglese, 1904); EUGÈNE MÜNTZ, *L. d. V., l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Hachette, 1899; NINO SMIRAGLIA SCOGNAMIGLIO, *Ricerche e documenti sulla giovinezza di L. d. V., 1452-1482*, Napoli, Marghieri, 1900; EDMONDO SOLMI, *L.*, Firenze, Barbera, 1900; A. L. WOLYNSKI, *L. d. V.*, Pietroburgo, Marx, 1900 (2ª ed. a Kiew, Kulyensk, 1909); GEORGE GRONAU, *L. d. V.*, London, Duckworth, 1903; EDWARD MAC CURDY, *L. d. V.*, London, Bell, 1904; HERBERT P. HORNE, *L. d. V.*, London, Unicorn Press, 1904; WOLDEMAR VON SEIDLITZ, *L. d. V. der Wendepunkt der Renaissance*, Paris, Bard, 1909 (volumi 2); JEN THIIS, *L. d. V.*, Kristiania, 1909 (trad. inglese col titolo *L. d. V. the florentine years of Leonardo a. Verrocchio*, London, Jenkins, 1913); MARIA HERZFELD, *L. d. V., Der Denker, Forscher und Poet*, Jena, Diederich, 1911; OSWALD SIRÉN, *L. d. V.*, Stockholm, 1911 (trad. inglese, London, Milford, 1916); FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Ludovico*

portò questi con sè a Firenze, ove prese dimora, insieme con nuova donna, quella essendo morta giovanissima, più la vecchia madre e una fantesca, in una casa dell'arte de' Mercanti sulla piazza di San Firenze, nell'area poi compresa in quella di palazzo Gondi. Ser Piero, notaio della Signoria di Firenze nel 1469, procuratore del Convento della SS. Annunziata nel 1470, come di molte nobili famiglie fiorentine, cresceva d'onori e di ricchezza.

Appena giunto a Firenze, dovette proporsi di avviare il figlio secondo le sue attitudini, già rivelatesi a Vinci nell'adolescente precoce. Certo che, apprese le prime cognizioni nel suo paesetto medesimo, Leonardo dovette mostrarsi incline a tutte le arti liberali, alle figurative in ispecie, per cui il padre, poco dopo l'arrivo a Firenze, lo acconciò all'Arte con Andrea del Verrocchio. Con questo versatile maestro, seguendone l'esempio, attese ad esercitare « in un medesimo grado » pittura e scultura.

La prima celebre opera attribuita alla giovinezza di Leonardo da Vinci è la figura d'un angelo che Andrea Verrocchio, suo maestro, gli lasciò dipingere nell'ancona del *Battesimo*, allogatagli dai frati di Vallombrosa per la chiesa di San Salvi. I codici ai quali attinse lo stesso Vasari, e cioè le notizie artistiche contenute nel libro di Antonio Billi (esempio il codice Petrei, magliabecchiano, XIII, 89) e l'Anonimo gaddiano (magliabecchiano XVII, 17)[1] dànno questo cenno: « in S.to Salvi una tavola di battesimo di nostro Signore ». Così leggesi nel libro d'Antonio Billi e all'incirca nell'Anonimo gaddiano, là dov'è parola di Andrea del Verrocchio: ma nulla i due scritti, nei passi relativi a

---

il Moro, Bramante e L. d. V., vol. 2°, Milano, Hoepli, 1915; GIOVANNI POGGI, *L. d. V.*, *La vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata e illustrata*, Firenze, Pampaloni, 1919; BERN. BERENSON, *The studi and criticism of italian art*, 3ª serie, London, 1916; LIONELLO VENTURI, *La critica e l'arte di L. d. V.*, Bologna, Zanichelli, 1919; ADOLFO VENTURI, *L. d. V. pittore*, Bologna, Zanichelli, 1920; G. BEACOME, *L. d. V.*, Paris, Société des éditions L. MICHAUD, 1914; W. BODE, *Studien uber L. d. V.*, Berlin, Grote, 1911; GIULIO CAROTTI, *Leonardo da Vinci pittore, scultore, architetto*, Torino, Celanza, 1921.

[1] Cfr. CORNELIO DE FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca di Firenze*, in *Archivio storico italiano*, Firenze, 1891. Il *Codice dell'Anonimo gaddiano nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, in *Archivio storico italiano*, Firenze, 1893.

Leonardo da Vinci, dicono riguardo alla cooperazione sua col Verrocchio, affermata invece nel *Memoriale* dell'Albertini. Ecco il racconto del Vasari, nelle due edizioni, ov'è tessuta la vita del maestro di Leonardo:

(Edizione 1550)

Dipinse ancora a Frati di Valle Ombrosa una tavola a San Salvi, fuor della porta alla Croce; nella quale è, quando San Giovanni batteza Christo: & Lionardo da Vinci, suo discepolo, che allora era giouanetto vi colorì uno angelo di sua mano, il quale era molto meglio, che le altre cose.

(Edizione 1568)

Poco appresso della pittura in San Domenico di Firenze, Andrea Verrocchio ne dipinse in San Salvi un'altra ai frati di Vallombrosa, nella quale è quando San Giovanni battezza Cristo; e in quest'opera, aiutandogli Lionardo da Vinci, allora giovanetto e suo discepolo, vi colorì un Angelo di sua mano, il quale era molto meglio che l'altre cose. Il che fu cagione, che Andrea si risolvette a non voler toccare più pennelli; poichè Lionardo, così giovinetto, in quell'arte si era portato molto meglio di lui.

Tanto scrisse Giorgio Vasari narrando del Verrocchio; giunto poi alla biografia di Leonardo da Vinci, ingrossò, in entrambe le edizioni, il racconto, con particolari omessi nella prima e più antica redazione della vita di Andrea.

(Edizione 1568) [1]

Acconciossi (Leonardo) dunque, com'è detto, per via di ser Piero, nella sua fanciullezza, all'arte con Andrea Verrocchio, il quale facendo una tavola, dove San Giovanni battezzava Cristo, Lionardo lavorò un Angelo che teneva alcune vesti; e benchè fosse giovanetto, lo condusse di tal maniera, che molto meglio delle figure d'Andrea stava l'Angelo di Lionardo, il che fu cagione ch'Andrea mai più non volle toccar colori, sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui.

---

[1] La edizione 1550 è, con poche varianti ortografiche, la stessa del 1568: solo, in sul principio, quella fa ser Piero zio di Leonardo, questa non gli dà più la qualifica di zio.

Alcune cose dette in questo racconto sono inesatte: prima, quanto si riferisce all'età di Leonardo, che vien presentato giovanetto, nella vita del Verrocchio, fanciullo nella sua propria biografia, mentre, nello studio dello scultore-pittore, non era più giovanetto e tanto meno fanciullo.

Non è noto che nel 1470 Leonardo fosse già nella bottega di Andrea del Verrocchio, ma è probabile, perchè, nel 1472, egli è inscritto nel *Libro Rosso de' debitori e creditori* della Compagnia de' Pittori di Firenze;[1] nel 1473, scrive sopra un disegno, veramente primitivo, oggi agli Uffizi:

> « Dì de S̄t̄ā Maria della Neve
> adi 5 daghossto 1473 ».

E nel 1476, per due volte, nell'aprile e nel giugno, è denunziato, con altri, agli Ufficiali di Notte o della polizia notturna.[2] Nella prima denunzia è indicato così: « Lionardo di ser Piero da Vinci sta con Andrea del Verrocchio »; nella seconda: « Leonardo ser Piero da Vincio manet cum Andrea del Verrocchio ». Le denunzie, da cui fu assoluto, apprendono dunque che Leonardo stava, abitava, rimaneva con Andrea del Verrocchio. Questo significa che, a ventiquattro anni, egli era ancora a bottega, nello studio, anzi in casa, del pittore e scultore fiorentino. Con tutta probabilità, il quadro del *Battesimo* fu eseguito al principio di quel periodo 1470-1476, quando Leonardo non era fanciullo, ma giovane dai diciotto ai ventiquattr'anni. È probabile che, durante il lungo periodo in cui il giovane stette con l'esperto maestro, collaborasse con lui, ed avesse occasione di farsi apprezzare da Lorenzo de' Medici, tanto che Leonardo, in tarda età, ricordando gl'incoraggiamenti di Lorenzo e l'indifferenza di Leone X a suo riguardo, notò tristemente: li Medici mi crearono e mi distruggono.[3]

---

[1] Scognamiglio, *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci,* Napoli, 1900, pag. 144; Uzielli, *Ricerche,* 1872, pag. 149.

[2] Cfr. Smiraglia Scognamiglio, *Nuovi documenti su Leonardo da Vinci,* in *Archivio storico dell'arte,* 1896, pag. 313 e segg.

[3] Gerolamo Calvi, *Contributi alla biografia di L. da V.,* in *Arch. stor. lombardo,* 1916, pp. 417-508.

L'altra affermazione del Vasari, che il Verrocchio, considerata la superiorità artistica del giovane discepolo, abbandonasse i pennelli, è contraddetta dai documenti dell'allogazione a lui della *Madonna di Piazza*, per il Duomo di Pistoia, verso il 1478. Il Verrocchio, accettata la commissione, la lasciò in sospeso, per non essere stato pagato a suo tempo, e nel 1485 dichiarò che « più di sei anni l'havrebbe finita se da detti executori havesse avuto interamente el debito suo ». Gli operai del Duomo pistoiese supplicavano si verificasse « se dicta tavola è secondo la scripta e desegno in quella dato et non essendo finita farla finire », e pagarla, perchè « dicesi essere una bellissima cosa e condocta a quel termine che v'è con grandi arti ».[1] Dunque Andrea Verrocchio aveva accettato di fare un'ancona d'altare commessa dagli esecutori testamentari del vescovo di Pistoia, Donato de' Medici, morto nel 1474, e stipulato un contratto presentando il disegno della pala, della quale poi anche in parte condusse l'esecuzione. Sospese il lavoro per non essere stato puntualmente soddisfatto del suo avere, e, nel 1485, quando s'insistette per il compimento del quadro, non potè attendervi, perchè, proprio in quell'anno, riprendeva a fare la statua equestre di Bartolomeo Colleoni a Venezia, lasciando a Lorenzo di Credi, suo creato a Firenze, « tutto il maneggio ed amministrazione delle sue entrate e de' negozi e parimenti tutti i disegni, rilievi, pitture e masserizie dell'arte ».[2] Quale valore assegnare quindi al Vasari, sempre intento a comporre novelle, a sceneggiare le notizie raccolte? Osservato il *Battesimo*, dovette accorgersi che un angiolo era di bellezza superiore alle altre parti (del resto l'Albertini, nel suo *Memoriale*,[3] aveva già indicato « un angelo di Leonardo in San

---

[1] Chiti e Chiappelli, *Andrea del Verrocchio in Pistoia*, in *Bullettino storico pistoiese*, I, 2.

[2] Vasari, *Le Vite*, ediz. Sansoni, IV, pag. 364.

[3] F. Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta ciptà di Florentia per mano di sculptori et pictori excellenti moderni et antiqui tracto dalla propria copia di Mexer F. A. prete fiorentino anno domini 1510*. Ed. Horne, London, 1912.

Nel *Memoriale* suddetto leggesi: « lascio in sancto Salvi tauole bellissime et uno Angelo di Leonardo Vinci ». Si è pensato di staccare l'Angelo dalle tavole, di farne una cosa a sè (cfr. Möller, *Leonardo da Vinci's Brustbild eines Engels, Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, pagg. 529-545); ma quando si pensi che il Vasari in fondo commenta il *Memoriale*,

Salvi »). Ed ecco, sapendo della dimora di Leonardo nella bottega del Verrocchio, l'autore delle *Vite* idear l'aneddoto del fanciullo prodigio; e, constandogli che il maestro poco attese alla pittura, aggiungere la novella della rinuncia del maestro a quell'arte per scoraggiamento davanti alla grandezza del discepolo. È verosimile che il Vasari abbia composte le cose a questo modo perchè, come abbiam dimostrato, il suo racconto, manipolato su dati erronei, non ricordato da scrittori anteriori, è chiaramente in gran parte fantastico.

Un'altr'opera ascritta alla giovinezza di Leonardo è il ritratto, nella raccolta Liechtenstein a Vienna, di *Gentildonna fiorentina* a mezzo busto, sopra un fondo di foglie stellate di pino. Dietro al folto della pineta appaiono edifici e campanili, avvolti da un velo azzurrino. Quella fredda testa tondeggiante, delicata e triste, di madonna fiorentina, si suppone ritragga Ginevra Benci, la stessa che, secondo alcuni, il Verrocchio avrebbe scolpito nel marmo del Museo Nazionale di Firenze. Dietro al quadro è un ramo di ginepro e un cartello, che si annoda a due altri rami di lauro e di palma uniti a mandorla; e nel cartello sta scritto: VIRTUTEM FORMA DECORAT. A Leonardo l'attribuì, prima di tutti, benchè dubitativamente, il Waagen, e quindi a lui l'assegnarono il Bode, il Mackowsky, il Müller Valde, ecc.; al Verrocchio, il Morelli e il Berenson; a Lorenzo di Credi, nel suo tempo primitivo, diligente, altri scrittori.[1] È certo un'opera verrocchiesca, ma con forme così fini, sottili, delicate, quali non troviamo in Verrocchio, con una elezione coloristica ignota allo stampato Lorenzo di Credi. Posto in alto, nel suo ordine di grandezza, il ritratto fa pensare a Leonardo; e più si considera, più si apprezza. Ma quest'opera apparterrebbe

---

e unisce l'Angelo alla tavola del Verrocchio in San Salvi, non si vede ragione per far distinzioni non fatte al tempo prossimo a Leonardo.

[1] W. Bode, *Die fürstlich Liechtensteinische Galerie in Wien*, 1896; Id., *Leonardo's Bildnis der Ginevra dei Benci*, in *Zeitschrift fur bildende Kunst*, Berlin-Lipsia, 1903, pagg. 274 e segg.; T. Frimmel, *Der Lionardo in der fürstlich Liechtensteinischen Galerie*, in *Studien und Skizzen zur Gemälde Kunde*, Wien, 1913; H. Cook, *The Portrait of Ginevra dei Benci by Leonardo da Vinci*, in *The Burlington Magazine*, marzo 1912.

al tempo primo dell'artista, nè ebbe mai le mani, che il Bode vorrebbe appiccicare al busto, da lui fantasticamente ricostruito e ampliato, mani delle quali si troverebbe il disegno, certo non primitivo, a punta d'argento, nella raccolta di Windsor. Analizzandola, vedremo di indicare gli addentellati con l'arte posteriore di Leonardo. Ch'essa poi sia il ritratto di Ginevra d'Amerigo Benci, che fu, al dire del Vasari, « cosa bellissima », non v'è modo di determinare. Sposa a quindici anni, il 15 gennaio 1474, di Luigi Niccolini, cadde inferma a ventun'anno e, guarita, fu data ad esempio delle donne tosche « per li costumi e le forme e li habiti e le gentilezze e le honestati e le parole accortissime ».[1] Nulla assicura, come nulla esclude, l'identificazione della donna fiorentina col ritratto di Vienna. Leonardo doveva avere rapporti coi Benci, ritrovandosi anche, nel Codice Atlantico, ricordato « el mio mappamondo che à Giovanni Benci »; e quando, alla fine del 1481, s'apprestò a partire per Milano, e dovette lasciare incompiuta l'*Adorazione de' Magi*, ecco i Benci prendersi la tavola incominciata per i monaci di Scopeto. Nella « casa d'Amerigo Benci dirimpetto alla loggia dei Peruzzi » vide il Vasari la tavola, « la quale anche ella rimase imperfetta come l'altre cose sue ». Nulla impedisce quindi di credere con Antonio Billi[2] e il Vasari che Leonardo abbia eseguito il ritratto di Ginevra figlia d'Americo Benci; ma non c'è prova per identificarlo con quello della Galleria Liechtenstein, quando non si veda nel ramoscello di ginepro, a tergo della tavola, « uno speciale

---

1 CARLO CARNESECCHI, *Il ritratto leonardesco di Ginevra Benci*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909, pag. 281 e segg.

2 CORNELIO DE FABRICZY, *Il libro di Antonio Billi e le sue copie nellaBi blioteca nazionale di Firenze*, in *Archivio storico italiano*, serie V, t. VII., a. 1891, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. Leggesi nel libro d'Antonio Billi (codice magliabecchiano, XIII, 89): « Ritrasse (*Leonardo*) la Ginevra di Amerigo Benci tanto bene finita, che ella proprío non era altrimenti ». L'Anonimo gaddiano (cfr. CORNELIO DE FABRICZY sudd., *Il Codice dell'Anonimo gaddiano* [cod. magliabecchiano, XVII] *nella Biblioteca nazionale di Firenze*, in *Archivio storico italiano*, V, t. XII, a. 1893, Firenze, coi tipi di M. Collini): « ritrasse in Firenze dal naturale la Ginevra d'Amerigho Benci, la quale tanto bene finì, che non il ritratto ma la propria Ginevra pareva ». Il Vasari, che dal Billi e dall'Anonimo gaddiano attinge largamente, doveva aver dimenticata la notizia, che incluse poi in una enumerazione frettolosa, semplicemente così: « Ritrasse la Ginevra d'Amerigho Benci, cosa bellissima ».

accenno grazioso al nome della virtuosa e bella persona rappresentata ».[1]

Il mistero intorno a Leonardo rimane quasi assoluto da quel primo saggio sino al 1481, quando cominciò la pala dell'*Adorazione de' Magi* per i monaci di San Donato a Scopeto. Qualche notizia si ritrova durante questo lungo periodo 1470-1481, qualche dato si ricava dallo studio dei disegni; ma non usciamo ancora dalle incertezze. Il 1º gennaio 1478 la Signoria di Firenze commise a Leonardo, per la cappella di San Bernardo nel palazzo della Signoria, la pittura della tavola prima allogata a Piero del Pollajuolo, e poi toltagli, senza che se ne sappia il perchè.[2] Ma Leonardo, scrive il Milanesi, « sebbene da un pagamento di 25 fiorini fattogli per questo conto si mostrerebbe che avessela cominciata, non la fece poi altrimenti, restandone solamente il cartone, secondo il quale Filippino dipinse nel 1485 la tavola con Nostra Donna e vari Santi, che si vede presentemente nelle Gallerie di Firenze ».[3] Del cartone leonardiano, non ostante la notizia data dall'Anonimo sull'uso fattone da Filippino, non si vede traccia nell'opera di questo maestro ora nella Galleria degli Uffizî.[4]

Ancora nel 1478, verso la fine dell'anno, Leonardo incominciò, come egli stesso ci avverte ne' suoi scritti, due Madonne: « ...bre 1478 incominciai le due Vergini Marie ».[5] Ad una di queste si riferiva probabilmente il codice dell'Anonimo gaddiano con le parole: « Fece una tavola di una Nostra Donna, cosa eccellentissima ».[6] Si può supporre che l'una sia la *Madonna del Gatto*, oggi sconosciuta, a noi nota solo per i molti schizzi del

---

[1] CARNESECCHI op. sudd., pag. 292. V. la riproduzione dell'impresa a tergo della tavola in SIREN, *Leonardo da Vinci, The Artist and the Man*, New Haven-London, 1916.

[2] MILANESI, *Documenti inediti di Leonardo da Vinci*, in *Archivio storico italiano*, III, XVI, Firenze, 1872.

[3] GAETANO MILANESI, nota al Vasari, ed. cit., IV.

[4] Cfr. il Codice dell'Anonimo gaddiano cit.

[5] Così si legge sopra un foglio con disegno nella Galleria degli Uffizi. Cfr. RICHTER, *The literary Works of Leonardo*, London, 1883.

[6] Codice magliabecchiano, XVII, 17, nella Biblioteca nazionale di Firenze, edito dal FREY e da CORNEL DE FABRICZY, Firenze, 1893, in *Archivio storico italiano*, serie V, t. XII.

pittore; l'altra quella di casa Bénois in Pietroburgo, acquistata dall' ultimo Czar della Russia per l'Ermitage.[1] Anche per quest'ultima tavoletta si hanno due fogli con disegni di Leonardo, nel British Museum, già associati dal Colvin alla pittura,[2] la quale era stata attribuita a Lorenzo di Credi[3] e al Sogliani;[4] ma la cognizione diretta dal quadro, rivelatosi alla Mostra promossa a Pietroburgo dalla rivista *Starijé Godij*,[5] escluse ogni dubbio sull'attribuzione a Leonardo.[6] L'ipotesi che una delle Madonne di cui è parola nel disegno della Galleria degli Uffizi[7] sia appunto l'incompiuta *Madonna* Bénois, sembra avere qualche verosimiglianza per il fatto ch'essa bene può appartenere all'anno 1478, quando si alleava, alla reminiscenza ancor viva degli insegnamenti verrocchieschi, un nuovo profondo senso del chiaroscuro.

Alla fine del 1479 risale un altro ricordo di Leonardo: il 19 dicembre di quell'anno fu impiccato a Firenze Bernardo di Bandino Baroncelli, uccisore di Giuliano de' Medici, e forse Leonardo fu incaricato di dipingerne per i Signori Otto l'effigie, così come Sandro Botticelli l'aveva già dipinto nel 1478 impiccato per la gola, con l'epitaffio dettato da Lorenzo de' Medici:

---

1 Corrado Ricci, *La « Madonna » Bénois di Leonardo*, in *Raccolta vinciana*, IX, 1913-1917.

2 Sidney Colvin, in *Burlington Magazine*, 1912, pagg. 230-233.

3 G. Gronau, *Ein Jugendwerk des L. d. V.*, in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, luglio 1912; *Id.*, in *Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, novembre 1910. Il Gronau ritenne la *Madonna* Bénois copia da Lorenzo di Credi; noi, prima d'averla conosciuta *de visu*, la ritenemmo d'un verrocchiesco (*Storia dell'Arte Ital.* VII, 1). E di verrocchiesco si tratta, ma del giovine Leonardo, come poi dichiarammo senza esitanza, sino a concorrere con una lettera, dal Liphart pubblicata nei giornali di Pietroburgo, all'acquisto del quadro.

4 Thiis, op. cit., pag. 166.

5 E. De Liphart, *Les tableaux italiens à l'Esposition organisée par la revue « Starijé Godij »*, in *Starijé Godij*, 1908, ottobre-dicembre, pag. 710.

6 Cfr. Gustavo Frizzoni, in *Nuova Antologia*, 1º luglio 1911; Sidney Colvin sopra cit.; Lionello Venturi, *Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo*, in *L'Arte*, 1912; H. Cook, *Gazette des Beaux Arts*, 1914; B. Berenson, *The Study and criticism of italian Art*, third series, London, G. Bell a. Sons, 1916, pag. 8; O. Siren, op. cit., London, 1916. Accanto a questi sostenitori della nuova attribuzione o aderenti ad essa, è doveroso ricordare i due intenditori, che si associarono al barone Liphart e lo confortarono del loro assenso, quando fu organizzata nel 1908 la Mostra d'arte italiana: il Weiner, direttore della *Starijé Godij* e il compianto barone N. de Wrangel.

7 P. N. Ferri, *Disegni antichi e moderni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma, 1894, pag. 164.

Son Bernardo Bandini un nuovo giuda
Traditor micidiale in chiesa io fui
Ribel per aspettar morte più cruda.[1]

Il Bandini, riuscito a fuggire a Costantinopoli, fu mandato in catene dal Sultano a Lorenzo il Magnifico che lo fece giustiziare. Fissar il ricordo della spaventosa figura dell'impiccato sulla facciata del palazzo del Podestà dovette essere compito di Leonardo, che si notò, nel disegno della collezione Bonnat, i colori degli abiti del giustiziato, così:

berrettino di tanè
farsetto di raso nero
cioppa nera foderata
giupba turchina foderata
di ghole de gholpe
el chollare della giubba
soppannato de velluto appici
lato nero errosso
bernardo de bandino
baroncegli
chalçe nere.

La prima notizia che si riferisca con certezza ad un'opera, sia pure appena abbozzata, è quella dell'allogazione di una pala per l'altar maggiore, fatta, sin dal marzo 1481, dai frati del convento di San Donato a Scopeto, a Leonardo, che prese « impegno di finirla entro 24, o al più 30 mesi, sotto pena di perdere l'opera incominciata, della quale i frati avrebbero potuto disporre a loro talento. In compenso gli sarà dato il terzo d'una possessione in Val d'Elsa, a patto che per tre anni non possa alienarla, ed abbiano i frati facoltà di ricomperarla per 300 fiorini entro quello spazio di tempo. Leonardo faccia le spese dei colori e di più paghi 100 fiorini di dote alla figliuola di Silvestro di Giovanni ». Ma le condizioni di Leonardo non erano così floride da permettergli di far la dote alla donzella, e, nota un frate, « lui disse non havere il modo di farla ed il tempo passava et a noi ne veniva prejudicio ». Leonardo non nuotava certo nell'abbon-

---

[1] Cfr. il codice dell'Anonimo gaddiano cit.

danza, e per avere fascine e legna dai frati di Scopeto, loro dipinse (luglio 1481) un orologio. Mentre egli accudiva alla pala, i monaci gli mandarono a casa, per mezzo d'un vetturino, circa un moggio di grano. Ciò dal 14 al 18 agosto del 1481. Il 25 dello stesso mese i conventuali di S. Donato a Scopeto gli fornirono un'oncia di azzurro e una di giallolino, mentre l'artista stava lavorando all'*Adorazione de' Magi*. Più tardi, il 28 settembre 1481, gli stessi conventuali mandarono a Leonardo, intento a dipinger per essi quella tavola, un barile di vino rosso.

Anche quest'opera, oggi nella Galleria degli Uffizi, si fermò allo stato d'abbozzo, e, come il quadro della Signoria, fu commessa poi nuovamente a Filippino Lippi. La tavola iniziata da Leonardo stette nella casa di Amerigo Benci, dove la vide il Vasari che ne fece ricordo nel 1568. Di là passò nel casino mediceo di Via Larga, dov'era nel 1621 fra le robe di Don Antonio de' Medici, e, dopo la morte del figlio di lui, don Giulio, passò nel 1670 alla guardaroba medicea.[1]

La sospensione del lavoro intorno alla pala dell'*Adorazione de' Magi* fu dovuta probabilmente all'improvvisa partenza di Leonardo per Milano: « Haveva 30 annj », leggesi nell'Anonimo gaddiano, « che dal detto Magnifico Lorenzo (de' Medici), fu mandato al duca di Milano a presentarli insieme con Atalante Migliorotti una lira, che unico era in sonare tale extrumento ». A trent'anni, dunque, nel 1482, forse al principio di quest'anno, Leonardo era a Milano, e offriva a Ludovico il Moro di costruire istrumenti di guerra terribili, fortificazioni inespugnabili, imprese d'ingegneria militare potenti a difendere e a offendere, in terra e in mare. In tempo di pace, soggiungeva, « credo di sod-

---

[1] GIO. POGGI, *La tavola di Filippino Lippi per San Donato di Scopeto e l' «Adorazione de' Magi» di Leonardo da Vinci*, in *Rivista d'Arte*, VII, 1910, pag. 93 e segg.; G. MILANESI, *Documenti inediti riguardanti Leonardo da Vinci*, in *Arch. stor. ital.*, III, XVI (1872), pag. 228-229; MÜLLER WALDE, *Ein neues Dokument zur Geschichte des Ritterdenkmals für Francesco Sforza*, in *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, 1897, pag. 121; G. CALVI, *L' «Adorazione dei Magi» di Leonardo da Vinci*, in *Raccolta vinciana*, X, 1919, Milano; CARL BRUN, *Leonardo's Anbetung der Magier im Lichte seines Trattato della Pittura*, in *Raccolta* suddetta, *ibidem*.

disfare benissimo, al paragone di ogni altro, in composizione di edifizi pubblici e privati, e in condurre acque da un luogo all'altro. Item condurrò in scultura di marmore, di bronzo e di terra, simile in pictura, ciò che si possa fare a paragone di ogni altro, e sia chi vuole ».

Il 25 aprile 1483 fu allogata a Leonardo e ai fratelli Ambrogio ed Evangelista de Predis, dagli scolari della Concezione, la tavola della *Vergine delle Rocce*. Era già stata preparata la pala d'altare da Giacomo del Maino, che aveva lasciato spazi piani e nudi per la pittura, riempito gli altri di figure e storiette in rilievo, che si dovevano colorire e dorare: nella cimasa, era intagliato il Padre Eterno tra Serafini; sotto di essa, in un rettangolo, la Vergine in gloria, alta sulla terra, su montagne rocciose in prospettiva; nella parte mediana, doveva essere dipinto il Presepe, tra rocce e montagne, « con la nostra dona con lo suo fiolo e li angeli... con quelli doi profeti »; nelle parti laterali dovevano esser figurati quattro angeli a destra e quattro a sinistra, l'uno dall'altro differenti, in atto di cantare e suonare; nell'ordine superiore alle ali dell'ancona, in quattro campi per ogni parte, a rilievo, in piccole figure, le storie della *vita di Maria*; infine, ne' pennacchi, presso la centina della tavola mediana, le Sibille sul fondo di una città, e nella predella, altre figurette a rilievo.

L'opera così ideata, mescolanza d'intagli e di pitture, con sfoggio d'oro ne' rilievi, dovette infastidire Leonardo, che mutò non solo l'invenzione della tavola mediana, dalla quale furono esclusi i due profeti, forse Isaia e Davide, voluti dalla stipulata convenzione, ma ridusse anche quella delle ali, dove gli otto angeli dovevano rappresentare, insieme coi Serafini attornianti l'Eterno, i nove cori angelici, secondo la norma, mantenuta nell'arte lombarda, della classificazione dello pseudo Dionigi, detto l'Areopagita.[1]

---

[1] Gerolamo Biscaro, *La Commissione della « Vergine delle Rocce » di Leonardo da Vinci secondo i documenti originali 25 aprile 1483*, Milano, tip. Cogliati, 1910, in *Archivio storico lombardo*, anno XXXVII, fasc. XXV.

I tre artisti si obbligarono a dare l'opera compiuta nella prossima festa della Concezione (8 dicembre 1483), per il compenso di ottocento lire imperiali, uguali a 200 ducati, e più quanto sarebbe stato « dichiarato » da frate Agostino dei Ferrari, guardiano del Monastero di S. Francesco, e da due scolari della Concezione eletti dalle parti al termine del lavoro.[1]

Circa dieci anni dopo, in una supplica a Ludovico il Moro, Leonardo e Ambrogio de Predis chiedono che sia fatta, secondo il convenuto, la stima dell'opera loro e sia pagato il maggior prezzo; il soprapiù delle lire 800 imperiali, « andate in spese ». Ricorrono perchè frate Agostino de' Ferrari, guardiano suddetto, insieme coi due scolari della Concezione, vuol stimare « la dicta nostra dona facta a olio per lo dicto fiorentino solum ducati XXV licet sia de valore de ducati cento como apare per una lista de essi supplicanti et lo quale pretio de ducati cento hano trovato da persone quale hano voluto comprare dicta nostra dona; ex quo sono astricti havere recorso da V. S. ». A trovar modo di avere il giusto, Leonardo e Ambrogio de Predis pregano il Duca di provvedere a che i tre commissari (il guardiano e i due confratelli) senza indugio facciano la stima, sebbene non ne abbian la capacità « quod cechus non iudicat de colore », o meglio sieno eletti due periti artistici, uno per parte, a dar giudizio del lavoro e del prezzo. E nel caso che la Confraternita della Concezione non intenda sottostare al giudizio de' periti, Leonardo e Ambrogio de Predis chiedono che sia loro abbandonata « dicta nostra dona facta a olio », considerato che « solum la dicta ancona de relevo monta le dicte libre octocento imperiali ».[2] Questa supplica senza data è posteriore al 1490, perchè Evangelista de Predis, che non è insieme con i due ricorrenti, aveva fatto testamento, dichiarandosi *eger corporis*, alla fine di quest'anno, ed era mancato ai vivi, quando, senza lui, compagno di lavoro, Ambrogio suo fratello e Leonardo ricorsero a Ludovico il Moro.

---

1 G. Biscaro, op. cit. a pag. prec.

2 Emilio Motta, *Antonio Preda e Leonardo da Vinci*, in *Archivio storico lombardo*, XXI, 1894, pag. 175.

È probabile che la supplica stessa sia anteriore al 1494, perchè essa è riassunta in un protocollo tra altre indicazioni di atti, ne' quali lo Sforza è chiamato duca di Bari, titolo che nel 1494 sostituì con l'altro di duca di Milano.[1]

Da questa supplica si arriva sino al 1503, ad un'altra istanza presentata dal solo Gio. Ambrogio de Predis a Ludovico II re di Francia. In essa il ricorrente afferma che con i compagni « pluries hoc ipsum requixiverunt... ut opus extimaretur ad effectum ut satisfactionem recipere possent, atamen nunquam potuerant dictos scolares inducere et conventa servare ».[2] Si accenna anzi alla supplica antica, dicendosi che, trovato il compratore, si era messa la Confraternita nell'alternativa o di pagare il sopraprezzo o di restituire la tavola che sarebbe stata venduta.

Ludovico XII fece trasmettere il 9 marzo 1503 l'istanza al Pretore di Milano, perchè soddisfacesse ai supplicanti « justa conventa »; ma i confratelli della Concezione si opposero alla richiesta del Preda, e, per impedire che Leonardo lontano, ignaro dello svolgimento della pratica, potesse ritenere d'esser stato tenuto all'oscuro delle pretese del Preda e delle opposizioni che le dovevano annullare, un notaio con testimoni si recò alla sua vecchia dimora, nella curia dell'Arengo in Porta Romana, parrocchia di Sant'Andrea, al Muro rotto di Milano, per constatare l'assenza del pittore, e, fatta la constatazione, si ridusse in Broletto nuovo a denunciare e intimare a Leonardo le domande del Preda e le opposizioni, invitandolo a presentarsi davanti al Podestà o al suo vicario per liberare la Confraternita da ogni fastidio.

Gl'interessi della Scuola della Concezione avevano trionfato; ma il potente monarca che si era mosso a favore del Preda, probabilmente per amor di Leonardo, non lasciò cadere il ricorso in così malo modo; e nel 1506, quando il Re Cristianissimo inten-

---

[1] F. Malaguzzi Valeri, *Un nuovo documento sulla « Vergine delle Rocce » di Leonardo*, in *Rassegna d'Arte*, I, 1901, pag. 110; Id., *La Corte di Lodovico il Moro: Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano, Hoepli, 1915, pag. 390 e segg.

[2] Luca Beltrami, *Documenti inediti per la storia della « Vergine delle Rocce » di Leonardo da Vinci* (marzo-giugno MDIII), Milano, 1918 (per nozze Negri-Pirelli).

deva di avere presso di sè il pittore e stava per distorglielo dai suoi impegni a Firenze, i confratelli, non disposti prima a risolvere buonamente la vertenza con il pittore e i suoi compagni, si raccolsero per mettervi fine.

Si eran già adunati gli stimatori, ma, non essendo intervenuto uno di essi, Ambrogio Preda, in nome proprio e degli eredi di Evangelista, e di Leonardo, assente da Milano, fatto forte della benevolenza del Re per Leonardo, fece prorogare la sentenza arbitramentale, la quale si ebbe del resto, grazie alle superiori ingiunzioni, senza indugio, il 27 aprile 1506. In essa, fatto ricordo del contratto stipulato nel 1483, del compenso stabilito di lire 800 imperiali e del sopraprezzo promesso, come del pagamento ricevuto dagli artisti di 730 imperiali, più di lire 100 « pro et occasione solutionis predicte ancone et tabule », è dichiarato che « dicta ancona non fuerit finita, nec etiam de presente sit finita », per essersi Leonardo assentato da Milano « jam pluribus annis prox. preteritis non finitis dictis laborerjis ». Il Collegio dei periti, tra i quali ancora si fa il nome di frate Agostino de' Ferrari, ventitrè anni prima guardiano della Scuola della Concezione, aveva il còmpito di « videre et diligenter considerare dictam anconam et tabulam ». Avendola veduta e considerata ben lontana dal suo compimento, con gli altri periti sentenziò: « declarant dictos Magistrum Leonardum et Jo. Ambrosium suo et dictis nominibus (*gli eredi del fratello Evangelista*) teneri et obligates fore ad finiendum seu finiri faciendum bene et diligenter predictam tabulam seu anconam super qua depicta est figura gloriosissime Virginis Marie. Et hoc in termino duorum annorum prox. futurorum, per manus dicti Magistri Leonardi, dummodo dictus Magister Leonardus veniat ad hanc civitatem Mediolani in dicto termino ». Restava a finire proprio la tavola mediana; e la Confraternita s'impegnava a pagare duecento lire imperiali, in due rate annuali, a saldo « dicte ancone et etiam tabule, super qua depincta est imago gloriosissime Virginis Marie cum filio et S.to Joanne Baptiste ». A questo documento fan seguito altri due, uno del 26 agosto 1507, per il pagamento della prima rata

annuale riscossa da Ambrogio Preda; l'altro del 23 ottobre 1508, per la seconda rata, ricevuta dallo stesso procuratore di Leonardo da Vinci, il quale, probabilmente sdegnato per le durezze già usate dalla Confraternita, non intervenne a quest'ultimo atto, benchè lo approvasse il giorno stesso, 23 ottobre 1508, nella sua casa in Milano, a Porta orientale, parrocchia di San Babila.[1]

Questi ultimi documenti sembrarono risolvere l'annosa controversia; e il loro espositore non si peritò di dichiarare, annunciandoli, che « la *Vergine delle Rocce* di Londra è dipinto originale di Leonardo da Vinci ». Tutto il corredo dei documenti citati si riferisce difatti alla tavola della Galleria Nazionale di Londra, venduta a Gavino Hamilton nel 1785, passata poi nella raccolta del conte di Suffolk, e da essa acquistata per quella Galleria nel 1880. La vendita fu fatta all'Hamilton dall'Amministrazione milanese di luoghi pii, che dichiarò l'appartenenza della tavola alla soppressa Confraternita della Concezione in San Francesco Grande.[2] È chiaro che ci sono tutti i passaggi documentati della tavola londinese, uno dopo l'altro, in piena regola.

Esaminiamo tuttavia i documenti citati, per vedere se le interpretazioni siano rigorose e le conchiusioni assolute. Nel 1483, Leonardo da Vinci, Evangelista e Ambrogio de Predis assunsero in solido la dipintura della pala d'altare per la Confraternita della Concezione: Evangelista, fratello d'Ambrogio, rimasto sempre nell'oscurità, per la prima volta qui apparso, si obbligò probabilmente a colorir gli intagli e dorare le cornici dell'ancona; una parte maggiore ebbe Ambrogio de Predis, di ventotto anni circa,[3] quando si associò nel 1483 con Leonardo. Era pittore del Duca di Milano, che lo aveva mandato nel 1482,

---

[1] LUCA BELTRAMI, *La « Vergine delle Rocce » di Londra è dipinto originale di Leonardo da Vinci* (*Nuovi documenti vinciani*, 1506-1508), in *Rassegna d'Arte*, serie II, 2, 1915, pag. 97 e seguenti.

[2] ETTORE VERGA, *La vendita della « Vergine delle Rocce » a Gavino Hamilton*, in *Raccolta vinciana*, fasc. II, luglio 1905-luglio 1906, pag. 81 e segg.

[3] Cfr. BISCARO, op. cit. a pag. 12 dell'estratto, in nota.

probabilmente a portare il ritratto, da lui stesso eseguito, di Anna Sforza fanciulletta, fidanzata di Don Alfonso d'Este fanciullo, alla Corte ferrarese, nella quale occasione era stato regalato di dieci braccia di raso alessandrino dalla duchessa Eleonora.[1] Evidentemente la parte principale dell'ancona toccò a Leonardo da Vinci, maestro, conduttore artistico del lavoro.

Alla fine del 1490, il 27 dicembre, Evangelista de Predis fa testamento, dicendosi ammalato. Vien meno probabilmente poco dopo, perchè nella supplica senza data egli non è tra i compagni ricorrenti, mentre, come abbiamo veduto, nell'atto del 1506 i suoi eredi reclamano la parte del loro avere, con Ambrogio de Predis e Leonardo. Questi due, dopo aver accennato nel ricorso all'« ancona de figure de relevo misa tuta de oro fino », opera probabile di Evangelista, discorrono di quel che essi hanno eseguito, e cioè « uno quadro de una nostra dona depinta a olio et dui quadri cum dui angeli grandi depinti similiter a olio ». In seguito, indicano quale di loro due sia stato l'autore del primo quadro: « dicta nostra dona facta a olio per lo dicto fiorentino », cioè per Leonardo da Vinci; mentre per i due quadri con gli angeli non si fa questa menzione, distinguendoli così come opera dell'altro, dell'aiuto, di Ambrogio de Predis. Leonardo e i compagni avevano tardato a compiere la pala d'altare, ma, compiutala, volevano liquidare il loro avere; e poi che la Scuola della Concezione era aliena dall'accettare le domande di maggior prezzo per parte degli artisti, ed essi avevano « trovato persone che hano voluto comprare », pensarono di vendere a queste la tavola mediana, la *Nostra Donna*, di Leonardo da Vinci, che doveva essere finita, non potendosi presentare un compratore per cosa incompiuta, per una pittura in erba. Già consegnata alla Confraternita, ornata « in forma prout perspici possit », aveva attratto il desiderio di un amatore, il quale aveva offerto cento ducati invece delle cento lire che la Fraternita era disposta a versare; ma, prima di cederla, gli artisti chiesero il saldo e un

---

[1] A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano*, Milano, 1900, pag. 251.

maggior prezzo, come solo potevano chiedere per un lavoro condotto a termine. Ricorsero quindi al Duca Ludovico il Moro, dicendo che, se già avevano avute le 800 lire imperiali pattuite, tutte si erano spese nella ancona di rilievo, e che per il quadro mediano non potevano contentarsi di altre 100 lire, secondo la stima fatta dagli scolari della Concezione, ciechi che non possono giudicare di colori. Insomma, se non si voleva riparare all'ingiustizia, non dare il sopraprezzo, non aggiungere quanto i periti dell'arte avrebbero stimato il quadro mediano, si lasciasse almeno « ali dicti exponenti dicta nostra dona facta a olio ».

Ludovico il Moro s'interessò probabilmente alla richiesta, poi che si addivenne a una soluzione, la quale tuttavia lasciò insoddisfatti gli artisti. Nel 1503 e nel 1506 risulta che Leonardo, Ambrogio Preda e gli eredi di suo fratello Evangelista avevano ricevuto, totale compenso, 730 lire imperiali, più lire 100 aggiunte, « pro et occasione solutionis predicte ancone et tabule ». Dunque si era cercato già dalla Fraternita di venire a liquidazione dell'avere degli artisti, si era arrivati all' « occasio solutionis »; ma si erano sborsate poco più di 800 lire imperiali. Era naturale che gli artisti restassero scontenti; e pensassero se non fosse il caso di accettare le offerte generose di chi quadruplicava il meschino sopraprezzo di 25 ducati esibito dai confratelli stimatori, poveri « ciechi ». Fatto è che nel 1506, mentre Leonardo era aspettato a Milano da Carlo d'Amboise, luogotenente del re di Francia, e l'antica vertenza con la Scuola della Concezione, per l'intervento di Luigi XII, veniva riaperta, gli stimatori, gli arbitri, notarono che, contrariamente agli impegni, « dicta ancona non fuerit finita, nec etiam de presente sit finita », e aggiunsero anche ch'essa rimase incompiuta per la partenza di Leonardo da Milano. Evidentemente qualche cosa che ci sfugge, che i documenti non dicono, era avvenuto, perchè l'ancona, già consegnata al Priore e agli scolari della Fraternita, apparisse, per la prima volta, nel 1506, incompiuta; aggiungasi che dell'incompiutezza non è parola nei documenti anteriori al 1506, riguardo alla tavola pagata male, ma pagata, consegnata, e da amatori

desideratissima. Il quadro, tornato nello studio di Leonardo o di Ambrogio Preda, riconsegnato agli artisti perchè lo compissero, dovette, per il fatto nuovo sopravvenuto, del quale i documenti non potevano tener conto, essere sostituito, probabilmente per volontà del potente monarca francese, nella cui guardaroba si trovò ben presto. Non si pensi che solo nel 1506 la tavola fosse riconsegnata ai pittori, poichè, come appare dalla sentenza di quell'anno, il vecchio Priore della Confraternita non l'aveva più sott'occhio, essendosi obbligato con gli altri periti a « videre et diligenter considerare dictam anconam et tabulam ». E, consideratala bene, la tavola già consegnata, finita, pagata, apparve appena iniziata!

La Lombardia era caduta sotto il dominio di Luigi XII che, entrato a Milano, visitò il *Cenacolo* di Leonardo alle Grazie, e ne fu ammirato tanto da mostrar desiderio, dice il Vasari, di portarlo in Francia, « senza considerare a spesa che si fusse potuta fare ». Vide anche il gran *Cavallo*, preparato da Leonardo per la statua di Francesco Sforza, e lodò, come scrive il Cardinale di Rouhen al duca Ercole I d'Este, « la così nobile et ingegnosa opra ». Il Re di Francia e nuovo duca di Milano s'era preso dunque di forte stima per il Fiorentino, e restava con un gran desiderio di possedere opere di sua mano. Nasce naturalmente il sospetto che, non potendo il Re Cristianissimo trasportare in Francia il muro con la *Cena*, abbia ottenuta poi la pala d'altare, per la quale invano Leonardo e Ambrogio de Predis avevan fatto ricorso a Ludovico il Moro.

Mentre si favoriva Leonardo a Milano nell'affare del quadro in San Francesco, il Regio Luogotenente Carlo d'Amboise, signore di Chaumont-sur-Loire, desiderava a sè il pittore, e lo chiedeva con insistenza alla Signoria fiorentina. « Le opere egregie, quali ha lassato in Italia et maxime in questa città, magistro Leonardo da Vinci, vostro cittadino », scriveva in seguito il nobile signore, « furon cagione di amarlo singularmente. ancora che non l'avessimo mai veduto. Et noi volemo confessare essere nel numero di quelli che l'amavano prima che mai per presenzia

lo cognoscessimo ». Non troppo di buon grado concesso dalla Signoria, il 30 maggio 1506, Leonardo da Vinci fu accolto a Milano nel palazzo del Regio Luogotenente, che, preso d'ammirazione per il suo genio, scriveva: « vedemo veramente che 'l nome suo celebrato per pictura è obscuro a quello che meritaria esser laudato in le altre parti che sono in lui di grandissima virtude ». Poichè i tre mesi di congedo dati dalla Signoria stavano per scadere, fu chiesta la proroga d'un altro mese, e dalla fine di settembre si giunse al gennaio del 1507, quando Sua Maestà il Re di Francia scrisse ai Priori e al Governatore perpetuo della Signoria di Firenze, e fece scrivere ad essa dall'ambasciatore fiorentino Francesco Pandolfini, per ottenere che Leonardo lo attendesse a Milano, e gli eseguisse lavori d'importanza. La Signoria s'inchinò al volere sovrano augurando a Leonardo onore e gloria; il Regio Luogotenente lo favorì, reintegrandolo nella proprietà d'una vigna regalatagli da Ludovico il Moro, munendolo di commendatizie; Luigi XII, andato a Milano, fece donazioni e allogò pitture a lui « notre chier et bien aimé Léonard de Vinces ».

La grande ammirazione per Leonardo, e il favore che godeva presso il Re e il suo vicario, possono spiegare come la vertenza, che pareva quasi sepolta nel 1503, risorgesse nel 1506; i confratelli, irremovibili davanti alla lettera regia provocata dal Preda nel 1503, si inchinassero alla volontà del Re nel 1506; il Preda, che nel 1503 nulla aveva ottenuto, alzasse la voce nel 1506 e costringesse i periti a stare alla regola; il Priore e i confratelli della Concezione, che non avevano mai voluto venire a stime e pagar il sopraprezzo, dopo tante opposizioni, si radunassero quietamente e si obbligassero a pagarlo, pronti a subire l'imposizione di chi comandava a Milano.

Ambrogio de Predis attese, nel 1506, al riaprirsi dell'antica vertenza, che doveva dare anche a lui e agli eredi di suo fratello Evangelista quella parte dell'aumento richiesto sulle 800 lire stipulate, che avrebbe rappresentato il loro guadagno, essendo andata tutta la somma in ispese. La protezione largita a Leonardo

dal Luogotenente del Re Cristianissimo, Carlo d'Amboise, permise di rimettere sul tappeto la vecchia controversia e di farla definire senz'indugi. La sentenza fu data il 27 aprile 1506, prima del ritorno, avvenuto nel giugno, di Leonardo a Milano, dove egli fu colmato di richieste per parte di Sua Maestà e del suo Luogotenente, tanto che a finir la tavola per gli scolari della Concezione dovette attendere il solo Ambrogio de Predis, il quale trattò e ritirò le due rate annuali di denaro, con l'approvazione del suo maestro. Mentre nella supplica senza data, che, sino a prova contraria, dobbiamo ritenere presentata a Ludovico il Moro, si parla della tavola mediana dell'ancona come opera del Fiorentino, nella sentenza del 1506 i periti dichiarano che Leonardo e Gio. Ambrogio sono obbligati a finire o a far finire la tavola. Invocano bensì la venuta di Leonardo a Milano, e l'esecuzione sua propria della pittura; ma, avendo lasciata libertà « ad finiendum seu finiri faciendum », l'invocazione resta un semplice desiderio. Aggiungasi che Ambrogio, nel ricevere le rate annuali di pagamento, nel 1507 e nel 1508, dichiara di riceverle « etiam nomine et vice et ad partem et utilitatem dicti magistri Leonardi ». Il Preda insomma faceva *etiam* per sè, e rappresentava il maestro, col quale aveva preso l'antico impegno in solido.

Quest'interpretazione dei documenti risponde al fatto che le due edizioni della *Vergine delle Rocce*, la prima nella Galleria del Louvre, sin dall'antico nella guardaroba dei Re di Francia, la seconda nella National Gallery di Londra, proveniente dalla Fraternita milanese della Concezione, sono di differente valore: quella, ad evidenza più antica, fresca e viva, è opera di Leonardo; questa ne è un'elaborazione con poche varianti. Leonardo, « impazientissimo al pennello », come lo descrisse un suo contemporaneo, diresse, sorvegliò come poteva, stretto da incessanti occupazioni, l'opera del discepolo; non ripetè sè stesso. I commissari, gli arbitri della controversia, avevano dato due anni di tempo a finire o a far finire la tavola, la quale doveva essere quindi appena iniziata. Ambrogio de Predis riscuote, secondo gli ac-

cordi, nel 1507, la prima rata di pagamento, ossia cento lire imperiali.

Nell'anno seguente, 1508, riceve la seconda rata, dichiarando di dover dare fra otto giorni il saldo di Leonardo, e di ricever la somma « pro completa solutione et pro omni et toto eo quod dicti de Predis et magister Leonardus de Vinziis petere poterant ». Sembra chiaro che Ambrogio de Predis abbia rappresentato Leonardo e risolta la vertenza, anche per sè e per gli eredi del fratello, e condotta a fine, sui cartoni del maestro, durante le assenze di lui da Milano, la tavola della Fraternita della Concezione in San Francesco. La tavola del Museo del Louvre, tanto superiore a quella della Galleria Nazionale di Londra, e innegabilmente più antica, ci ha indotto a esaminare i curiosi documenti, che dovrebbero pur corrispondere alla verità dei fatti artistici, e vi corrisponderebbero appieno se essi non ci fornissero monche e parziali notizie. Cercare ad ogni costo nei documenti scritti una verità storico-artistica, tenendo separate le carte d'archivio dalle opere d'arte, quasi che non formassero con esse un insieme inscindibile, e documenti artistici e documenti scritti non si dessero vicendevole lume, è metodo che conduce a inesatte asserzioni. Conviene non forzare i documenti a dire quel che non dicono, ma stringerli insieme perchè prendano forza di verità.[1]

---

[1] Forse alla tavola della *Vergine delle Rocce* nel Louvre si alluse nel libro d'Antonio Billi (ed. cit. del De Fabriczy), e quindi, similmente, nel Codice dell'Anonimo gaddiano, con le parole: « Dipinse una tavola d'altare al signor Ludovico di Milano, che per intendenti che l'han vista s'è detto essere delle più belle et rare cose che in pittura si vegghino, la qual dal detto signor fu mandata nella Magna allo Imperatore » (Codice dell'Anonimo gaddiano cit., a fogl. 91). Il Vasari, attingendo al codice stesso, scrisse, nel 1550 (cfr. *La terza et ultima parte delle Vite degli Architettori, Pittori et Scultori* di Giorgio Vasari aretino, in Firenze MDL, pag. 568): Sentendo il Duca i ragionamenti tanto mirabili di Leonardo, talmente s'innamorò de le sue virtù, che era cosa incredibile. Et impiegatolo gli fece fare in pittura una tavola d'altare dentrovi una *Natività* che fu mandata dal Duca a l'Imperatore ». Nella seconda edizione delle *Vite* (1568), il Vasari ripetè parola per parola quanto aveva già scritto (cfr. ediz. delle *Vite* cit., Sansoni, Firenze, IV, pagg. 28, 29), non avendo la sua gita rapida a Milano servito a chiarire la fonte del Billi a cui aveva ricorso nel 1550. Ad essa aveva aggiunto soltanto il soggetto del quadro: « una tavola d'altare dentrovi una *Natività* ». E poi che il Vasari non parla affatto della *Vergine delle Rocce*, che era, secondo i documenti dell'allogazione, una *Natività*, può supporsi egli alludesse appunto a quella tavola che, per essere stata eseguita a Milano, si poteva credere commessa da Ludovico il Moro, signore della città e protettore di Leonardo; e per essere stata inviata misteriosamente fuor di Milano al Re di Francia, si credette inviata all'Im-

* * *

Le opere di architettura, il contributo di studi all'elevazione del Duomo milanese e alla costruzione della Cattedrale di Pavia,[1] le difese militari contro i Grigioni,[2] le rappresentazioni organizzate da lui « delitiarum maxime theatralium mirificus inventor et arbiter », gli apparati per le feste della Corte sforzesca,[3] e la grande statua equestre di Francesco Sforza

---

peratore. È una congettura, questa, assai probabile. Il libro d'Antonio Billi, scritto dal 1516 al 1530, ricordava come Ludovico il Moro avesse avuta parentela con l'Imperatore Massimiliano e appoggio da lui, e poteva naturalmente supporre che la tavola fosse stata trasportata in Alemagna. Nel libro era notizia sicura d'una pala d'altare, ammirata a Milano da intenditori d'arte, e che a Milano non si vedeva più; il Vasari, informatosi del soggetto della tavola migrata lontano, soggiunse trattarsi di una *Natività*, della sola pala d'altare eseguita a Milano da Leonardo, e dunque della *Vergine delle Rocce*, ora al Louvre, giunta misteriosamente nella guardaroba reale di Francia, ammirata al principio del secolo XVII tra i quadri leonardeschi a Fontainebleau (CASSIANO DEL POZZO, Ms. Vaticano, Barberini, lat. 5688). Si è citato dal Poggi il Carducho, che, parlando di pitture già nel palazzo dell'Imperatore, noverò « un *Nacimiento* de mano del Vinchi » (E. V. CARDUCHO, *Dialogos de la pintura*, Madrid, 1633, p. 20); ma il Carducho, che continuamente s'ispira al Vasari, qui traduceva da lui, come vien fatto di credere leggendo un *Nacimiento*, invece che *al Nacimiento de la Virgen* o *al Nacimiento de Jesus*, e citava, del resto all'ingrosso e a memoria, richiamando le sue letture (gli storici delle collezioni imperiali non fanno menzione dell'opera di Leonardo: ANTON V. PERGER, *Studien zur Geschichte der K. K. Gemälde-Galerie*, in *Berichten u. Mittheilungen des Alterthum-Vereins zu Wien*, Band VII, Wien, 1884; E. V. ENGERTH, *Kunsthistorische Sammlungen*, I Bd., Wien, 1882; T. v. FRIMMEL, *Galerien Studien*, I Bd., Leipzig, 1898). Il Carducho traduceva « una *Natività* », senza curarsi di determinazioni.

Finalmente si può osservare che un'ancona d'altare è un dono insolito tra principi, per aver essa avuto sempre una destinazione, un'ubicazione determinata, una misura fissata sin dal suo nascere. Perciò l'ancona, già veduta al suo posto dagli intenditori d'arte, e detta « delle più belle et rare cose che in pittura si vegghino », è, con tutta probabilità, la *Vergine delle Rocce* nel Louvre. Circa l'attribuzione della *Vergine delle Rocce*, cfr. GUSTAVO FRIZZONI, *Encore quelques réflexions sur la « Vierge aux rochers » de Léonard de Vinci, Cronique des Arts*, Paris, 15, XII, 1894; W. von SEIDLITZ, *La « Vergine delle Roccie » di Leonardo da Vinci*, in *L'Arte*, Roma, 1907; F. v. BURTON, *The « Vergin of the Rocks »*, in *The Nineteenth Century*, n. 209, July 1894; E. J. POYNTER, *« Our Lady of the Rocks »*, in *The Art Journal*, August 1894; SALOMON REINACH, *Documents nouveaux sur la « Vierge des Rochers »*, in *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, Paris, 1910. Recentemente, a contraddire all'esame e all'interpretazione dei documenti pubblicati dal Motta e dal Beltrami, esame e interpretazione da noi fatta prima d'ogni altro, si è mosso JEWETT FRANK MATHER, il quale, nella rivista *Art a. Archaeologie*, ha scritto *Some recent Leonardo discoveries* (Washington, 1919), mostrando di non aver letto bene nè i documenti, nè la loro interpretazione.

[1] Cfr. LUCA BELTRAMI, *L. da Vinci negli studi per il tiburio della Cattedrale di Milano* (Milano, Allegretti, 1903), pp. 33; A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana: L'Architettura del Quattrocento*. VIII, 1; L. POZZI, *L. d. V. e il disegno del Duomo di Pavia*, in *Boll. d. Soc. pavese di st. p.*, 1, III, 1903, pp. 390-481.

[2] Cfr. M. CERMENATI, *Leonardo in Valtellina*, in vol. *L. d. V.* edito dall'Istituto di Studî vinciani, 1919, pp. 209-235.

[3] GEROLAMO CALVI, *Contributi alla biografia di L. d. V.*, in *Arch. stor. lomb.*, 1916, pp. 407-508; MARIE HERZFELD, *La rappresentazione della « Danae » organizzata da Leonardo*, in *Raccolta vinciana*, fasc. XI, 1920-22.

distrassero dalla pittura Leonardo nel periodo milanese. Alcuni documenti dimostrano ch'egli attese alla decorazione del Castello Sforzesco, dove il Müller-Walde cercò lo spirito creativo del Fiorentino nella *Sala delle Asse*, adorna d'intrecciature, purtroppo coperte e falsate dalla ridipintura quando si ammodernò la sala, ricostruendola su gli sparsi frammenti degli antichi ornati. Si comprese che la decorazione originariamente consisteva « in un grande intreccio geometrico, formato dalle ramificazioni di grandi alberi e da corde che si annodano, per modo da costruire un grande pergolato: nel mezzo di ogni lato della volta vi erano delle grandi targhe a fondo bianco, con iscrizioni in oro, di una sola delle quali si potè decifrare una parte del testo ».[1]

Era naturale pensare a Leonardo per quelle a lui predilette combinazioni di gruppi di corde e di geometriche intrecciature, tradotte ora, con spirito profano, in una decorazione molto campagnola, molto volgare.

Il Müller-Walde si studiò anche di scoprire sotto gli intonachi la decorazione dei *Camerini* e della *Saletta negra*, eseguita, secondo antiche notizie, da Leonardo da Vinci; e diresse le ricerche su tre piccole stanze della ponticella di Ludovico il Moro e un locale di sottoscala. Nulla fu rinvenuto nelle tre stanzette; una tarda decorazione, che invano fece gridare allo scopritore il nome di Leonardo, fu rintracciata nella volta a crociera del locale. Invano si pronunciò anche il gran nome[2] per le pitture trovate nella *Sala del Tesoro*, ai lati di una colossale figura d'Argo, opera del Bramantino.

Nel periodo 1482-99 attese forse a una *Madonna* per Mattia

---

[1] Luca Beltrami, *Leonardo da Vinci e la Sala delle Asse nel Castello di Milano*, Milano, Allegretti, 1902; Id., *La novella opera di Leonardo da Vinci (la Sala delle Asse)*, in *Marzocco*, II, V, Firenze, 1902; Id., *La Sala delle Asse nel Castello di Milano decorata da Leonardo da Vinci nel 1498*, in *Rassegna d'Arte*, Milano, maggio-giugno 1902; Luca Beltrami e Gaetano Moretti, *Resoconto di lavori di restauro eseguiti nel Castello di Milano*, Milano, tip. Allegretti, 1898.

[2] Müller-Walde, *Eine Skizze nach Praxitely und der Merkur in Kastell von Mailand*, in *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, fasc. II e III, 1897.

Corvino,[1] certo ai ritratti delle favorite di Ludovico il Moro: Cecilia Gallerani e Lucrezia Crivelli. La prima, amante del duca sin dal 1481, anno in cui ebbe in dono la terra di Saronno, fu ritratta ancor giovinetta dal pittore. Il Bellincioni (morto nel 1492) vantò la pittura, per la quale Leonardo e Ludovico il Moro fecero parte ai posteri della bellezza di lei:

che a' suoi begli ochi el sol par umbra oscura.[2]

Che il ritratto sia stato eseguito prima della morte del poeta, si ricava anche da una lettera di Cecilia Gallerani, divenuta contessa Bergamina-Visconti, scritta alla sorella della moglie di Ludovico il Moro, Isabella d'Este Gonzaga. Avendo questa pregata l'antica amante del cognato di prestarle il ritratto per confrontarlo con *certi belli retracti de man de Zoanne Bellino*, si ebbe a risposta:

Ill.a et Ex.a D.a mea hon.a Ho visto quanto la S. V. me ha scripto circa ad haver caro de vedere el ritratto mio, qual mando a quella, et più voluntiera lo mandaria quanto asimigliasse a me et non creda già la S. V. che proceda per difecto del maestro che in vero credo non se trova allui un paro, *ma solo è per esser fatto esso ritratto in una età si imperfecta che io ho poi cambiata tutta quella effigie, talmente che vedere epso et me tutto insieme non è alchuno che lo giudica esser fatto per me.* Tuttavolta la S. V. prego ad haver caro el mio bon vollere, chè non solo el ritratto ma io sono aparechiata

---

[1] Leggesi nelle istruzioni del Duca di Milano all'ambasciatore Maffeo Trivilliense, firmate *A. Terzagus*, in data XIII aprile 1485: « et perchè havemo inteso, che la Sua Maestà se delecta multo de belle picture, presertim che habino in se qualche devotione, ritrovandose de presente qua uno optimo pictore, al quale havendo veduto experientia del ingenio suo, non cognoscemo pare, havemo dato ordine cum epso pictore, che ne faccia una figura de Nostra Donna quanto bella excellente et devota la sapia più fare, senza sparagno de spesa alcuna, et se accinga ad lopera de presente, ne faria altro lavoro finche l'abia finita, la quale poi manderemo ad donare alla prefata Sua Maestà. Datum Mediolani die XIII Aprilis 1485, A. Terzagus ». Di questa Madonna nessuna notizia più nei documenti dell'Archivio di Stato in Milano, editi nei *Monumenta Hungariae Historica.*

[2] G. Uzielli, *Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanesi nel secolo XV*, in *La Letteratura*, 1890. Cfr. anche H. d'Ochenkowski, *La « Donna coll'Ermellino » è una composizione di Leonardo da Vinci*, in *Raccolta vinciana*, X, 1919, Milano (L'A., per studiare qúale sia la persona rappresentata nel quadro di Cracovia, riassume tutta la letteratura a proposito della Gallerani e della Crivelli). Luca Beltrami, « *Madonna Cecilia* » *di Leonardo da Vinci*, Milano, Allegretti, 1919. (L'A. ravvisa Cecilia Gallerani nel profilo dell'Ambrosiana).

ad fare magior cosa per compiacere a quella, alla quale sono deditissima schiava, et infinite volte me li raccomando.

Ex Mediolano die 29 aprile 1498.

De la Ex. V. Serva
SICILIA BERGAMINA VISCONTA.[1]

La donna, che l'oratore estense a Milano nel 1490 definiva « bella come un fiore »,[2] doveva essere matura nel 1498, ed esser di molto mutata da quando, in una « età sì imperfecta », era stata ritratta da Leonardo da Vinci. Niuno quindi de' ritratti supposti effigie di Cecilia Gallerani (neppure la *Belle Ferronière* del Louvre), risponde alle fattezze di una donna *in età sì imperfecta.*

Il quadro del Louvre non può essere neppure il ritratto di Lucrezia Crivelli, altra amante di Ludovico il Moro. Nel 1494, moglie di Giovanni da Monastirolo, cameriere della duchessa vedova Bona di Savoia, era già alle voglie dello Sforza, il quale la colmò di benefici nel 1497, dichiarando nel decreto: « ex jucunda illius consuetudine ingentem saepe voluptatem senserimus ». Intorno a quell'anno probabilmente Leonardo la ritrasse, come ne fanno fede tre epigrammi trascritti nel Codice Atlantico. Il secondo così suona:

Huius quam cernis nomen Lucretia, Divi
Omnia cui larga contribuere manu.
Rara huic forma data est; pinxit Leonardus, amavit
Maurus, pictorum primus hic, ille ducum.[3]

Anche di questo ritratto è ignota la sorte.

Quando lo dipinse, Leonardo attendeva alla pittura del *Cenacolo* nel refettorio del Convento delle Grazie. Ludovico il Moro scriveva al suo segretario Marchesino Stanga, il 29 giugno 1497, di sollecitare l'artista a finir l'opera principiata nel Refettorio

---

[1] LUZIO, *I precettori d'Isabella d'Este,* Ancona, Morelli, 1887. (Opuscolo per nozze Renier-Campostrini. I documenti su Leonardo furono ristampati in *Archivio storico dell' arte,* 1888, pag. 45). ID., *Ancora Leonardo da Vinci e Isabella d'Este,* in *Archivio storico dell' arte,* 1888, pag. 181.

[2] F. MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Lodovico il Moro, la vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento,* I, Milano, 1913, p. 501.

[3] In *Codice Atlantico,* c. 164.

delle Grazie, e di commettergli la pittura sulla parete opposta del Refettorio, facendogli sottoscrivere *di mano sua* « patti che obblighino ad finirlo in quello tempo si converrà con lui ».[1] È chiaro che il Duca molto diffidava della puntualità del pittore. E dell'incostanza di Leonardo fu testimonio Matteo Bandello: « Soleva anco spesso, — scrive il novelliere, — ed io più volte l'ho veduto e considerato, andare la mattina a buon'ora e montar sul ponte, perchè il *Cenacolo* è alquanto da terra alto: soleva, dico, dal nascente sole sino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere di continovo dipingere. Se ne sarebbe poi stati due, tre e quattro dì, che non v'avrebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una e due ore del giorno e solamente contemplava, considerava ed esaminando tra sè, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto, secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzogiorno, quando il sole è in lione, da Corte vecchia, ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie ed asceso sul ponte pigliar il pennello, ed una o due pennellate dare ad una di quelle figure, e di subito partirsi, e andar altrove ».[2]

Della poca regolarità del pittore al lavoro testimonia anche Giambattista Giraldi, raccontando un aneddoto che il Vasari raccolse. In un immaginario colloquio di Leonardo con Ludovico il Moro circa l'accusa mossagli dal Priore del Convento: « Lionardo, conoscendo l'ingegno di quel principe esser acuto e discreto, volse (quel che non avea mai fatto con quel priore) discorrere col duca largamente sopra di questo: gli ragionò assai dell'arte, e lo fece capace che gli ingegni elevati talor che manco lavorano, più adoperano; cercando con la mente l'invenzioni, e formandosi quelle perfette idee, che poi esprimono e ritraggono le mani da quelle già concepute nell'intelletto ».[3]

---

[1] Cantù, *Aneddoti di Lodovico il Moro*, in *Archivio storico lombardo*, 1876, pag. 483.

[2] Bandello, *Novelle*, Bari, 1910, vol. II, pagg. 283-284, l. 1, nella dedica alla novella n. 58.

[3] Giraldi, *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie*, Venezia, 1554; Vasari, ed. cit., IV, pag. 30.

Sul *Cenacolo* abbiamo qualche altra notizia: quella di un pagamento nel 1497, « per lavori facti in lo refectorio dove dipinge gli apostoli »; l'attestazione di Luca Paciolo che il 9 febbraio del 1498 l'insigne pittura era già « pennelleggiata ».[1]

La grande pittura murale fu dipinta ad olio; e il Bandello, come abbiamo udito, racconta d'aver veduto Leonardo dar talvolta poche pennellate e andar via, ciò che non si sarebbe potuto fare con la pittura a fresco. L'esecuzione a olio fu appunto la prima causa della rovina. Verso la metà del Cinquecento il lavoro era già deperitissimo,[2] e il Vasari, nel 1566, non vi scorgeva più che una « macchia abbagliata ». Ma il danno sarebbe stato ben minore di quel che si vede ora, se i frati non avessero affidato il restauro a Michelangelo Bellotti. Questi vi si scapricciò a sua posta nel 1726, e sulle prime il presuntuoso rimpasticciamento trovò numerosi ammiratori. E il Bellotti non fu il solo deturpatore del capolavoro. Nel 1770 vi si accanì il Mazza, raschiando e imbrattando; e peggio avrebbe fatto se, chiamato al posto di priore, nel convento delle Grazie, Paolo Galliani, allievo del pittore Lazzarini, non avesse vietato subito di continuare la profanazione. Si potè salvare così quel che restava delle tre figure di Matteo, Taddeo e Simone, sulle quali il Mazza non ebbe tempo di adoprare il pennello, e più ancora i ferri.

Nel 1796, il generale Bonaparte, visitato il *Cenacolo,* ordinò che quel refettorio fosse rispettato dalla soldatesca, e proibì che vi si desse alloggio militare. Ma ben presto un altro generale mutò il sacro luogo in stalla, sì che le pareti non tardarono a coprirsi di muffa. Frattanto gl'invasori si divertivano a far bersaglio delle figure, tirando sassi e cocci. Infine, dopo che il refet-

---

[1] Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci,* Milano 1804, pag. 57; Luca Pacioli, *De divina proportione,* Venezia, 1509, lettera dedicatoria a Ludovico il Moro del 9 febbraio 1498.

[2] Cfr. Ludwig Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona,* 1517-1518, beschrieben von Ant. De Beatis. Freiburg i. B., 1905. Il De Beatis, descrivendo la visita del Card. Luigi d'Aragona a Leonardo in Amboise, esalta il sapere del pittore, e racconta pure come in Milano, al Convento delle Grazie, vedesse col Cardinale « una cena picta al muro da Messer Leonardo Vinci, che è excellentissima, benchè incomincia ad guastarse, non so si per la humidità del muro o per altra inadvertentia ».

torio era stato chiuso, anzi murato, sopravvenne l'inondazione, nel 1800, e si accrebbe l'umidità. L'anno appresso, su domanda di Giuseppe Bossi, il dotto illustratore del *Cenacolo,*[1] fu aperto un uscio, affinchè i visitatori non dovessero accedere per mezzo d'una scaletta a piuoli; e nel 1807, per ordine del vicerè d'Italia, il refettorio fu restaurato decentemente, come si legge nell'iscrizione appostavi da Stefano Bonsignori. Dopo l'altro restauro sciagurato di Stefano Barezzi nel 1855, la grand'opera parve distrutta, e si era ridotta a scaglie, a pellicole, che si andavano distaccando, finchè il Cavenaghi riuscì a spianare il dipinto, a chiarirlo, e speriamo per molto tempo.[2]

Finito il *Cenacolo*, Leonardo mise mano, secondo il Lomazzo, a dipingere, nell'opposta parete, dov'era già la grande *Crocifissione* del Montorfano, i ritratti di Ludovico il Moro col primogenito Massimiliano da una parte, della Duchessa Beatrice col figlio Francesco dall'altra.[3] L'attribuzione del Lomazzo sembra trovare qualche conferma nella lettera citata di Ludovico Sforza al Marchesino Stanga, nella quale il Duca sollecitava da Leonardo la fine del *Cenacolo,* « per attendere poi ad l'altra fazada desso Refitorio et se faciano con luy li capitoli sottoscripti de mano sua che lo obbligano ad finirlo in quello tempo se convenera con luy ».[4] All'affresco del Montorfano si aggiunsero quei ritratti, per tecnica differenti dall'affresco; ma le infelici condizioni di questa pittura consentono appena di riconoscervi la mano di Leonardo.[5]

---

[1] G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci,* libri quattro. Milano, 1810.

[2] Sul *Cenacolo* cfr. E. Frantz, *Das heilige Abendmahl des Lionardo da Vinci,* Freiburg i. B., 1885; Luca Beltrami, *Il « Cenacolo » di Leonardo,* 1495-1908. Milano, 1908; Strzygowski, *Leonardo Abendmahl und Goethes Deutung,* in *Goethe Jahrbuch,* 1896; Kuno Walther, *Das Abendmahl von Leonardo da Vinci,* in *Westermanns illustrierten deutschen Monatsheften,* Braunschweig, 1898.

[3] Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura,* Milano, 1590.

[4] V. lettera cit. in Cantù suddetto.

[5] Luca Beltrami, *Donato Montorfano e la collaborazione di Leonardo nella « Crocifissione » del refettorio di S. Maria delle Grazie,* in *Rassegna d'arte antica e moderna,* Roma, agosto 1921. (L'A. fa una serie di supposizioni che non ci sembrano fondate: che le figure ducali sieno connesse alla composizione del Montorfano, e non un'aggiunta; che Leonardo si adattasse allo schema concretato dal Montorfano, colorasse le figure ducali rimaste solo delineate con tratti schematici. Eppure quei tratti attentamente considerati sono di Leonardo

Caduta la Lombardia sotto il dominio di Luigi XII, il pittore, nonostante che avesse destato nel Re un gran desiderio di sue opere, pensò di partire da Milano triste e agitato. Ludovico il Moro, prima di lasciare il dominio, gli aveva fatto dono di una vigna e probabilmente anche di denaro, perchè, mentre le sue condizioni private al 1° aprile di quell'anno non eran floride, com'egli stesso scriveva: « Mi trovo lire 218 a dì primo aprile 1499 » (Cod. Atlantico 294 r.),[1] potè affidare, in procinto d'andarsene da Milano, il 14 dicembre dell'anno stesso, con lettera di cambio, a Giovanni Battista di Goro la somma di 600 ducati, cioè 2500 lire imperiali, da spedire a Firenze. E partì alla volta di Venezia, con Luca Pacioli e col fedele Salai.[2]

Lungo il cammino, si arrestò a Mantova, e fu accolto a gran festa dalla marchesana Isabella d'Este Gonzaga, della quale abbozzò il ritratto a carbone, promettendo di farlo a colori, appena ne avesse avuto agio. Una lettera di Lorenzo da Pavia, scritta da Venezia il 13 marzo 1500, ci informa che il disegno era riuscito di una stupefacente fedeltà.[3] Una copia di questo disegno, eseguita da Leonardo stesso[4], era rimasta presso la Corte dei Gonzaga; ma il Marchese, scrive Isabella, l'« ha donato via », ed ella prega, il 27 marzo 1501, con lettera diretta a Firenze, Fra' Pietro da Nuvolara, predicatore famoso, a voler pregare Leonardo di far « un altro schizo del retracto nostro ». Dunque sarebbero esistiti tre abbozzi del ritratto, ma quello del Louvre, che ha segni di spolveratura, dev'esser il primo disegno di Leonardo, dal quale egli o un suo scolaro trasse le copie.

---

stesso, e l'aggiunta è evidente. Più giusto fu ATTILIO SCHIAPARELLI, in *Leonardo ritrattista* (Milano, Treves, 1921), che vide, oltre Ludovico, Massimiliano suo figlio, Beatrice e il suo fanciullino in fasce, anche un paggetto moro, non notato da alcuno; e giudicò, stretto ai documenti, che si tratti di un'opera indiscutibile del maestro.

[1] Il *Codice Atlantico* nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla Regia Accademia dei Lincei. Trascrizione diplomatica e critica di GIOVANNI PIUMATI, 1894.

[2] ED. SOLMI, *Leonardo* (1452-1519), Firenze, Barbera, 1900, pag. 118.

[3] BASCHET, *Aldo Manuzio*, Venezia, 1867; CROWE, in *The Academy*, 1870, pag. 123; RICHTER, *Illustrated biographies of the great artists*: *Leonardo da Vinci*, London, 1880.

[4] LUZIO cit., in *Archivio storico dell'arte*, I, 1, Roma, 1888.

Isabella d'Este non riuscì mai ad avere il ritratto dipinto, nè « uno quadretto de la Madonna, devoto e dolce como è il suo naturale », nè un quadro per lo studiolo che il Mantegna aveva adorno, e che poi Lorenzo Costa, il Perugino, il Giambellino adornarono. Frate Pietro di Nuvolara rispondeva il 3 aprile 1500 esser varia la vita di Leonardo e « indeterminata forte, sì che pare vivere a giornata », e soggiungeva: « Ha facto solo dapoi che è ad Firenci uno schizo in uno cartone, finge uno Christo bambino de età cerca uno anno che uscendo quasi de bracci ad la mamma piglia un agnello et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad S.ta Anna piglia el bambino per spiccarlo da lo agnellino, che forsi vole figurare la Chiesa che non vorrebbe fussi impedita la passione di Cristo. Et sono queste figure grande al naturale, ma stano in picolo cartone, perchè tutte o sedono o stano curve, et una stae alquanto dinanci ad l'altra verso la man sinistra: et questo schizo ancora non è finito. Altro non ha facto, se non che dui suoi garzoni fano retrati et lui a le volte in alcuno mette mano; dà opra forte ad la geometria, impacientissimo al pennello ». E in una lettera, scritta un giorno dopo, lo stesso frate diceva similmente: « In somma li suoi experimenti matematici l'hanno distratto tanto dal dipingere che non può patire pennello ».

Queste lettere ci rappresentano il lavoro di Leonardo nel primo tempo del suo ritorno a Firenze: il grande cartone, oggi a Londra, per la *Sacra Famiglia* del Louvre, condotta più tardi; alcuni ritratti, che gli scolari eseguirono, e ai quali: « a le volte... mette mano »; e studî di geometria, a cui « dà opra forte ». E non era tutto, perchè, in una lettera del giorno appresso, 4 aprile, il frate sente il bisogno di dare più ampli ragguagli, ottenuti dal discepolo Salai e da « alcuni suoi affezionati », di aggiungere anche ai lavori intorno ai quali il pittore accudiva « uno quadrettino che fa ad uno Roberteto, favorito del Re di Francia... Il quadrettino che fa è una Madonna, che siede, come se volesse annaspare fusi, e il Bambino, posto il piede nel canestrino dei fusi, ha preso l'aspo, e mira attentamente quei quattro raggi, che sono in forma

di croce, e, come desideroso di essa croce, ride, e tienla salda, non la volendo cedere alla mamma, che pare gliela voglia torre ».

Le lettere a Isabella, nel 1502,[1] non chiariscono altrettanto la susseguente attività leonardesca, che per Madonna marchesana si ridusse soltanto a giudicare certi bei vasi di cristallo, di diaspro, di agata, che erano stati di Lorenzo de' Medici.

Da quelle e da altre lettere, con poca speranza per la fervida patrona delle arti, si passa alle epistole di due anni dopo, più vuote ancora di speranze, e la grande interruzione si spiega col fatto che dal maggio 1502 al maggio 1503 il pittore fu lontano da Firenze, quasi sempre come ingegnere militare ai servizi del Borgia. Tornato a Firenze, servì la Signoria in un'altra impresa militare (« a livellare Arno per levallo dal letto suo »),[2] simile a quella suggerita dal Brunellesco e com'essa destinata a fallire. E infine, il 24 ottobre 1503, si ebbe le chiavi della *Sala del Papa* in Santa Maria Novella, dove doveva preparare il cartone per la pittura da farsi della *Sala Grande* di Palazzo Vecchio. Sin dai primi del maggio 1504 i termini generali del contratto erano già stabiliti;[3] e Leonardo aveva scelto a soggetto la battaglia d'Anghiari, avvenuta il 29 giugno 1440 tra i Fiorentini e le genti del Duca di Milano.

La marchesana Isabella Gonzaga d'Este, avuto notizia del ritorno del pittore a Firenze, tornò all'assedio:

Dño Leonardo Vincio pictori

M. Leonardo. Intendendo che seti fermato in Fiorenza siamo intrate in speranza de poter consequire quel che tanto havemo desiderato, de havere qualche cosa de vostra mano; quando fusti in questa terra et che ne retrasti de carbono, me promettesti farni ogni mo' una volta di colore. Ma perchè questo saria quasi impossibile non havendo vui comodità de trasferirvi in quà vi pregamo che volendo satisfare a l'obligo de la fede che haveti cum noi, voliati convertire el retratto nostro in un'altra figura che ne sarà anchor

[1] Luzio cit., in *Archivio storico dell'arte*, I, Roma, 1888.

[2] Cfr. G. Milanesi, *Documenti inediti di L. d. V.*, in *Arch. storico italiano*, XVI, 1872, pp. 219-230.

[3] G. Milanesi, ne' commenti alle *Vite* del Vasari, ed. cit., IV, p. 43 in nota.

più grata, cioè farni uno Christo giovenetto de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel Tempio, et farlo cum quella dolcezza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare in excellentia...

Mantue, XIIII maii 1504.

Presentò questa lettera d'Isabella Angelo del Tovaglia, che scriveva alla sua signora come Leonardo si proponesse di accontentarla « ad certe hore e tempi che li sopravangeranno ad una opera tolta a fare qui da questa Signorìa »; ma il corrispondente mantovano, che bene conosceva gli umori degli artisti e il valore delle loro promesse, alludendo anche a quelle reiterate del Perugino, « me dubito forte », scriveva, « non habbino a fare insieme ad gara de tarditate: non so chi in questo supererà l'altro; tengho per certo Lionardo habbi a essere vincitore ». Aspettò, aspettò Isabella sino all'ultimo di ottobre del 1504, e tornò a scrivere, a quella data, con molto garbo, al pittore: « per le molte allegate opere che haveti a le mani dubito non vi raccordasi de la nostra; perhò n'è parso farvi questi pochi versi, pregandovi che quando seti infastidito de la historia fiorentina vogliati per recreatione mettervi a fare questa figuretta (*de Christo piccolino*), che ce fareti cosa gratissima ed a noi utile ». Ma, nonostante tante garbate sollecitazioni, Leonardo non soddisfece al desiderio della gentildonna mantovana: il cartone della battaglia d'Anghiari assorbiva tutto il tempo dell'artista.[1]

Abbiamo detto che, sin dai primi di maggio 1504, Leonardo aveva accettato di dipingere per Palazzo Vecchio la *Battaglia d'Anghiari*, a comporre la quale il Macchiavelli gli fornì elementi con uno scritto descrittivo. Il giorno 8 gennaio 1504 si appresta il legname necessario per i lavori affidatigli nella *Sala del Gran Consiglio*, e, nel febbraio seguente, un legnaiuolo ha già fatto un ponte con la scala e tutto il bisognevole per disegnare, nella *Sala del Papa* a S. Maria Novella, il gran cartone della battaglia. Per il lavoro, Leonardo si ebbe dalla Signoria 15 fiorini d'oro al

---

[1] Alessandro Luzio, *Ancora Leonardo da Vinci e Isabella d'Este*, in *Archivio storico dell'arte*, I, 1888, p. 181 e segg.

mese; doveva finirlo entro il febbraio dell'anno seguente; nel caso che egli avesse voluto cominciare a dipinger sul muro la parte già abbozzata, la Signoria gli avrebbe passato un salario da convenirsi. Nel febbraio del 1505, sembra che l'artista avesse compiuto il cartone, poichè si comincia, alla fine di quel mese, a costruire un carro o ponte a quattro ruote per la pittura nella *Sala del Gran Consiglio.*[1] Ma, leggesi nell'Anonimo gaddiano, « di Plinio cavò quello stucco con il quale coloriva, ma non l'intese bene. Et la prima volta lo provò in uno quadro nella Sala del Papa, che in tal luogo lavorava, e davantj a esso, che l'haveva appoggiato al muro, accese un gran fuoco di carbonj, dove per il gran calore di dettj carbonj, rasciugò et secchò detta materia; et di poj la volse mettere in opera nella sala, dove già basso il fuoco agiunse et seccholla, ma lassù alto per la distantia grande non vi agiunse il calore, et colò ».[2] Sembra da queste parole che Leonardo si fosse provato a rimettere in vigore la tecnica dell'encausto, ispirandosi a Plinio; e non vi riuscisse. Il Vasari spiega più all'ingrosso l'esito infelice della prova: egli, che ci rappresentò Leonardo tentare « modi stranissimi nel cercare olii per dipingere, e vernice per mantenere l'opere fatte », e « stillare olii ed erbe per far la vernice » prima di cominciare un'opera allogatagli da Leon X, scrisse che nella *Sala del Gran Consiglio,* « imaginandosi di volere a olio colorire in muro fece una composizione d'una mistura sì grossa per lo incollato del muro, che continuando a dipingere in detta sala, cominciò a colare di maniera che in breve tempo abbandonò quella, vedendola guastare ».[3]

Fatto è che Leonardo sostò nel lavoro, lo interruppe nel 1505, e che nel 1506, quand'egli era a Milano, ammirato, vantato da Carlo d'Amboise, signore di Chaumont, regio luogotenente, Pier Soderini, gonfaloniere della Repubblica fiorentina, scriveva al

---

[1] Cfr. commenti sudd. del MILANESI.

[2] Anonimo gaddiano, in FABRICZY cit.

[3] VASARI, ed. cit., IV, p. 43. — Per i lavori della *Battaglia d'Anghiari* cfr. KARL FREY, *Michelangelo Studien*, Beiheft bei XXX Bande des *Jahrbuch der K. preusz. Ksts.*, 1909 (nei regesti per documentare gli studì di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*, si può trovare anche notizia relativa a Leonardo in gara con lui).

vice-cancelliere Jafredo Caroli a Milano: « Lionardo da Vinci... non si è portato come doveva con questa Repubblica, perchè ha priso buona somma di denaro e dato un piccolo principio a una opera grande che doveva fare ».[1] Il piccolo principio tuttavia per alcun tempo si conservò, e il 1° marzo 1513 si fece un'armatura di legname alla pittura che « fecie Lionardo da Vinci perchè la non si guastassi ».[2] E già l'Albertini, nel suo *Memoriale* (1510), nomina « li cavalli di Leonardo Vinci et li disegni di Michelangelo », nella « Sala grande nuova del Consiglio majore ».[3]

I cartoni di Leonardo e di Michelangelo, « furno », scrive Benvenuto Cellini,[4] « la scuola del mondo ». Il Cellini da giovane aveva fatto un disegno della *Battaglia di Cascina*: « questo cartone », egli scrisse, « fu la prima bella opera che Michelagnolo mostrò delle meravigliose sue virtù, e lo fece a gara con un altro che lo faceva (con Lionardo da Vinci), che avevano a servire per la Sala del Consiglio del Palazzo della Signoria. Rappresentavano quando Pisa fù presa da' Fiorentini; ed il mirabil Lionardo da Vinci aveva preso per elezione di mostrare una battaglia di cavalli con certa presura di bandiere, tanto divinamente fatti, quanto immaginar si possa. Michelagnolo Buonarrotti nel suo dimostrava una quantità di fanterie che per essere di state s'erano messi a bagnare in Arno; ed in questo istante dimostra ch'e' si dia all'arme, e quelle fanterie ignude corrono all'arme, e con tanti bei gesti, che mai nè degli antichi, nè d'altri moderni non si vidde opera che arrivassi a così alto segno; e siccome io ho detto, quello del gran Lionardo era bellissimo e mirabile. Stetteno questi dua cartoni, uno in nel palazzo de' Medici, ed uno alla Sala del Papa. In mentre che gli stetteno in piè, furno la scuola del mondo ».

---

[1] GAYE, *Carteggio* cit., II, 94; CALVI, *Notizie dei principali professori di belle arti che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza: III. Leonardo da Vinci*, Milano, Borroni, 1869.

[2] MILANESI, commenti cit.

[3] *Memoriale* cit.

[4] BENVENUTO CELLINI, *La vita scritta da lui medesimo in Firenze*, libro I, cap. XII, Firenze, 1890, ed. Gaetano Guasti.

I disegni per la *Battaglia d'Anghiari* sono numerosi nelle raccolte, e copia di frammento del cartone è la testa di guerriero che grida a squarciagola nel Museo Ashmolean di Oxford.[1] Tra le numerose copie si novera la pittura trovata dal Milanesi nella Guardaroba di Palazzo Vecchio, pittura che servì all'incisione di Lorenzo Zacchia (1558). Un piccolo schizzo dal cartone di Leonardo è nel famoso disegno di Raffaello per San Severo di Perugia, e uno più grande in altro abbozzo attribuito erroneamente a Raffaello stesso, nel Gabinetto delle stampe a Dresda.[2]

Interrotta la grande impresa della *Battaglia d'Anghiari*, Leonardo, secondo il Vasari, s'applicò probabilmente al ritratto della donna di Francesco del Giocondo, Monna Lisa. « Prese », scrive il biografo aretino, « a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Monna Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi, lo lasciò imperfetto; la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanableo: nella qual testa chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere; perchè quivi erano contraffatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipingere. Avvengachè gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo, ed intorno a essi erano tutti quei rossigni lividi e i peli, che non senza grandissima sottigliezza si possono fare. Le ciglia, per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti, e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali. Il naso, con tutte quelle aperture rossette e tenere, si vedeva essere vivo. La bocca, con quella sua sfenditura, con le sue fini unite dal rosso della bocca, con l'incarnazione del viso, che non colori, ma carni pareva veramente. Nella fontanella della gola chi intensissimamente la guardava, vedeva battere i polsi; e nel vero si può dire che questa

[1] Sidney Colvin, illustrando il frammento di cartone, nella sua edizione dei disegni di Oxford, giustamente osserva ch'esso è un'antica copia di qualche contemporaneo, di uno dei tanti che copiarono i cartoni giudicati da Benvenuto Cellini « la Scuola del mondo ».

[2] Si cita anche una copia diretta dal cartone nella Collezione Horne a Firenze (cfr. Berenson, *The Drawing*, cit., I, 161).

fussi dipinta d'una maniera da far tremare e temere ogni gagliardo artefice, e sia qual si vuole. Usovvi ancora quest'arte: che essendo madonna Lisa bellissima, teneva, mentre che la ritraeva, chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessino stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dar spesso la pittura a' ritratti che si fanno: ed in questo di Lionardo vi era un ghigno tanto piacevole, che era cosa più divina che umana a vederlo, ed era tenuta cosa maravigliosa, per non essere il vivo altrimenti ». Quale sarà stata mai la fonte di tutto questo racconto vasariano? Non se ne trova traccia di sorta. Lo scrittore anonimo del Codice gaddiano nella Biblioteca Nazionale di Firenze, scritto verso il 1548, intercalò nelle sue notizie su Leonardo da Vinci, a foglio 90 *recto*, questa: « Ritrasse dal naturale Piero Francesco del Giocondo ». Come mai il ritratto di questo signore si trasformasse in quello di Monna Lisa, figliuola di Anton Maria di Noldo Gheraldini, moglie di Francesco del Giocondo, sarebbe difficile dire, se non si sapesse quanto fosse ferace la facoltà inventiva del biografo aretino. Egli, che pure conosceva di persona lo scrittore del Codice gaddiano, e anzi fece ricorso ai suoi lumi su Leonardo, si tacque nella prima edizione del 1550, mentre poi, nella seconda del 1568, sovrappose a quel suo breve cenno, dopo aver scambiato Monna Lisa con Pier Francesco del Giocondo, tutta la lunga novella. Il Vasari non conosceva il ritratto, tant'è vero che la sua descrizione non corrisponde alla realtà, e tutta la fatica usata nel rappresentarci « il modo del nascere i peli sulla carne, dove più folti e dove più radi », fu inutile, perchè la Gioconda non ha nè ciglia, nè sopracciglia, secondo la costumanza, invalsa al principio del '500, di rader queste e di spuntar quelle. Il biografo aretino compose di maniera il racconto, e, dentro i suoi contorni generici del ritratto muliebre, quali gli erano stati descritti da qualche artista fiorentino, che lo aveva veduto presso Re Francesco I a Fontainebleau, si sbizzarrì a mettere in azione il pittore scienziato, a far peli, che « non potevano essere più naturali », a fare vivo « il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere »,

a far la bocca « con quella sua sfenditura, con le sue fini unite dal rosso della bocca, con l'incarnazione del viso, che non colori, ma carne pareva veramente ». Nè questo sfoggio di naturalista e di notomista bastò al Vasari, perchè, trattandosi di Leonardo, giunse a supporre e a far credere che « nella fontanella della gola chi intensissimamente la guardava, vedeva battere i polsi ». Evidentemente il biografo aretino, confondendo la profondità della osservazione con la superficiale minuzia e finitezza fiamminga, dimenticando, per dar corpo vivo a nozioni di scienza anatomica, la sintesi dell'artista chiaroveggente, creò un manichino per una dimostrazione di trattatista. Per mettere in rilievo il valore dell'opera d'arte, non mai vista, ricorse non a quella, ma alla propria erronea cognizione del merito del pittore scienziato o, meglio, dello scienziato pittore. Curioso destino quel che persegue il capolavoro: un moderno scrittore, il Coppier,[1] che comprese benissimo come il Vasari, scrivendo di Monna Lisa, inventasse di sana pianta, finì per conchiudere, nell'ebbrezza del trionfo delle sue ostilità contro il biografo aretino, che il ritratto del Museo del Louvre non solo non rappresenta Monna Lisa, e non è un ritratto, ma è *un'entità muliebre*, un prototipo vinciano, un manichino insomma, al quale ricorse il pittore per foggiar uomini e donne, il *Battista* e la *Sant'Anna* del Louvre. La corrispondenza con l'idealità fisica e spirituale d'un artista, col tipo da lui naturalmente creato a propria immagine, fu così supposta derivazione da un archetipo fisso, per le copie da stamparsi di disparate figure. Leonardo da Vinci, dopo aver creato Monna Lisa, si sarebbe messo a farla gemere come torchio da stampa.

Tornando al Vasari, la sua invenzione si svela in ogni parte, prima col far lavorare Leonardo quattr'anni intorno al ritratto, applicando ad esso quanto si sapeva del pittore « impacientissimo al pennello », ma passando il segno nella applicazione, sino

---

[1] L. Coppier, *La « Joconde » est-elle le portrait de Donna Lisa ?* in *Les Arts*, Paris, janvier, 1914.

a dirci che « quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto », mentre il ritratto è compiutissimo in ogni parte. Aveva già detto che « Lionardo per l'intelligenza dell'arte cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì », che l'*Adorazione de' Magi* « rimase imperfetta come l'altre cose sue »; e doveva quindi per coerenza fargli lasciare imperfetta anche l'opera da lui fantasticamente ricostruita.

E mentre Leonardo frescò in un anno il *Cenacolo*, ne avrebbe impiegati quattro per fare il ritratto incompiuto, per studiarsi « di levar via quel malinconico che suol dar spesso la pittura a' ritratti che si fanno », rallegrando la dama con musici, cantori e buffoni, « di continuo » nel tempo in cui la ritraeva. E con tutto quest'apparato, Leonardo avrebbe perduto così lungo periodo di tempo, senza che alcun contemporaneo ne sapesse qualcosa, nella dipintura del ritratto della giovanissima donna di Francesco del Giocondo. Nata nel 1479, avrebbe avuto, nel 1503, probabile data del quadro, ventiquattr'anni circa, molto meno degli anni dimostrati dalla matura Signora che fu battezzata per Monna Lisa e per Gioconda.

Non c'è da far meraviglia della novella vasariana, perchè il suo autore, a togliere il freddo, lo scarno, il gramo delle notizie storiche, ebbe consuetudine di rallegrarle con le sue più vaghe storielle, di amplificarle con una sicumera piena di gravità. Perfino nel descrivere, non guardò tanto per il sottile, non si fece scrupolo di seguir più i suoi magni pensieri, che non quelli degli artisti dei quali aveva sotto gli occhi le opere. Così avvenne che, descrivendo la *Storia di Giuseppe ebreo* sulle porte del Ghiberti, nel « bel San Giovanni », egli vedesse macinare il grano certi asini colossali, che non ci sono affatto. E sì che, in quel caso, passando e ripassando davanti « le porte del Paradiso », gli sarebbe stato facile di verificare la sua descrizione, di controllar le sue frasi. Ma basti di ciò, e proviamoci a sostituire, alla gioconda invenzione, cosa con qualche fondamento di verità.

Il ritratto che Leonardo teneva nel castello di Cloux fu veduto nel 1517, il 10 ottobre, dal cardinale Luigi d'Aragona e

dal segretario di lui, Antonio de Beatis, che, nella *Descrizione del viaggio,* narra: « in uno de li borghi el Signore con noi altri andò ad videre messer Lunardo Vinci fiorentino, veghio de più de LXX anni, pictore in la età nostra excellentissimo, quale mostrò a Sua S. Ill.^{ma} tre quadri, uno di certa donna fiorentina, facta di naturale, ad instantia del quondam magnifico Juliano de Medicis, l'altro di San Johanne Baptista jovane, et uno de la Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo de Sancta Anna, tucti perfectissimi ». Ora la donna, ritratta da Leonardo ad istanza di Giuliano de' Medici, fu indicata dal Lomazzo napoletana, non dal segretario suddetto, lontano da Firenze per lungo tempo, e non dagli eruditi che, tenendo fede al Vasari, la ritennero nata a Firenze nel 1479, figlia di Anton Maria di Noldo Gherardini, sposa nel 1495 a uno dei dodici « Bonomini », Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo. Che la donna fosse stata ritratta per Giuliano de' Medici, esiliato da Firenze, sarebbe inverosimile. E si dice che più tardi egli restituisse la pittura all'artista, « forse perchè gli occhi della sua regale sposa, Filiberta di Savoia, non venissero funestati dalla immagine dei suoi passati amori ». Si può pensare che altra ragione meno inverosimile abbia mosso Giuliano a render il dipinto al suo autore. Qui viene in campo la nostra ipotesi: Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla, intorno al 1502 potè incontrarsi con Leonardo da Vinci a Roma, in casa dei Colonna, suoi parenti; o tra Roma e Napoli. Leonardo la figurò in costume vedovile, in « negro velo »,[1] come la descrive un verseggiatore che la vagheggiava, Enea Irpino da Parma, in quattro sonetti e due madrigali dediti al ritratto vinciano. Rivolto al pittore, dichiara che:

> « Per finger lei sotto il bel negro velo
> conviensi quel, che pria formolla in cielo ».

---

[1] Benedetto Croce, *Curiosità storiche,* II edizione, Napoli, 1921, in *Biblioteca napoletana di Storia letteraria ed arte.*

Ma lo spasimante dovette esser contento dell'opera del pittore, e canta:

> È questa quella umana e viva forma
> ch'a' tempi nostri tra mortai si cole?
> È questa quella fronte ampia, ch'al sole
> d'un chiaro lume aperto si conforma?
> Questa è Madonna, vivo esempio e norma
> di chi celesti aspetti finger vole;
> questa è la bella bocca, onde parole
> amor sì dolce e sì soave forma.
> Questi son gli occhi, colmi d'alto zelo;
> questo il bel collo e 'l petto, ove già finse
> la propria immensa sua bellezza il cielo.
> Quel bon pittor egregio che dipinse
> tanta beltà sotto il pudico velo
> superò l'arte e sè medesmo vinse.

Il ritratto veduto ad Ischia, dove stette Enea Irpino a vagheggiar la Dama, passò probabilmente in casa dei Colonna e da questi a Giuliano de' Medici, a Roma. Tra le persone che Leonardo frequentò nell'Urbe, oltre Giuliano de' Medici, con cui ebbe familiarità, si nomina Marcantonio Colonna. E certo, Giuliano, prima di rivolgersi con i suoi verso Francia, si tenne stretto alla Spagna. Esiliato da Firenze nel 1494, dopo anni di vita randagia, vi tornò nel 1512 alla testa di truppe spagnuole. Per lui dovette avere particolare interesse il ritratto della vedova di Federico del Balzo, conte della Cerra, investita nel 1501 da re Federico d'Aragona del ducato di Francavilla, della eroica donna che, difesa strenuamente l'isola d'Ischia, concorse, insieme con il Gran Capitano, alla ripresa di Napoli. Ma poi Giuliano l'abbandonò al pittore che l'aveva creato. Senza indagarne le misteriose ragioni, sta il fatto che solo tra i ritratti muliebri vantati da poeti questo che porta il nome di Gioconda, per le vesti a lutto, per l'età matura della gentildonna, per il tempo in cui potè esser dipinto, per la designazione di napoletana datane dal ben informato Lomazzo, può identificarsi con l'effigie di Costanza d'Avalos, che Irpino Parmense vide e vantò come cosa sublime di Leonardo da Vinci.

* * *

Ad altre pitture Leonardo dovette attendere per il re di Francia, prima di ripartire per Milano, alla fine del maggio 1506. Sappiamo che nel 1501, il 4 aprile, lavorava a un quadretto per il Robertet, e prometteva di assecondare Isabella d'Este Gonzaga «se si potrà spiccare dalla Maestà del Re di Francia, senza sua disgrazia». Luigi XII e i suoi cortigiani, che lo avevano ammirato a Milano, lo perseguivano a Firenze. E da Firenze fu tratto colà, dove si tenne, nonostante che il Gonfaloniere Soderini assentisse a fatica. Nel gennaio del 1507, il Re di Francia, che aveva ricevuto « un piccol quadro... di mano sua, quale è stato tenuto cosa molto eccellente », insisteva presso la Signoria fiorentina per servirsi di Leonardo, « desiderando che mi faccia alcune cose... certe tavolette di Nostra Donna et altro, secondo che mi verrà alla fantasia; e forse anche gli farò ritrarre me medesimo ». Luigi XII pensava di ritrovare a Milano, ove intendeva presto recarsi, l'artista, che intanto soggiornava a Vaprio, presso Girolamo Melzi. Arrivato il Re a Milano, allogò a Leonardo una tavola, che dovette interrompere per andare a Firenze a metter fine ad una lite con i suoi fratelli. Mentre attendeva alla causa, abitando in casa di Piero di Braccio Martelli, prometteva allo Chaumont, in una lettera portatagli dal discepolo Salaino, di tornare a Milano a Pasqua e di portare con sè due quadri: « Io credo », scriveva, « esser costì in questa Pasqua, per esser presso al fine del mio piateggiare,[1] e porterò con meco due quadri di Nostra Donna, che io ho cominciati e holli, ne' tempi che mi sono avanzati, condotti in assai bon punto ».[2]

Ritornato a Milano nel 1508, tosto ch'ebbe termine la lite

---

[1] Il *piateggiare* si riferisce al dissidio coi fratelli circa l'eredità dello zio Francesco. A questo proposito cfr. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, 1840; Giuseppe Campori, *Nuovi documenti per la vita di L. d. V.*, in *Atti e Mem. della R. Dep. di Storia patria di Modena*, 1865, pp. 43-51 (il C. riporta una lettera di L. al Card. Ippolito I d'Este chiedente appoggio nella sua lite con i fratelli, raccomandazione alle autorità fiorentine); Luca Beltrami, *La lite di L. con gli altri figli di Ser Piero da Vinci* (1507-1508), in *Nuova Antologia*, Roma, 1, VIII, 1921, pp. 193-207.

[2] Calvi, cit.; Gaye, *Carteggio* cit.: Délécluze, *Saggio intorno a Leonardo da Vinci*, Siena, Porri, 1844; *Raccolta vinciana*, Milano, 1905-1912.

con i fratelli, egli finì, valendosi probabilmente de' suoi scolari, per essere assorto negli studi scientifici, le tavole desiderate dal Re di Francia, che rivide nel 1509.[1] Quali sieno le tavole non è possibile determinare. Tutta questa attività di Leonardo rimane pienamente oscura. Si estese sino al 24 settembre 1513, data della sua partenza, in compagnia di Giovan Francesco de' Melzi, Salaino, Lorenzo e Fanfoia, per Roma, dove era, novello pontefice, Leon X.[2]

Giunto a Roma, prese stanza in Belvedere, e fu protetto da Giuliano de' Medici, per cui eseguì la *Leda*;[3] a prova di ciò, si

---

[1] Cfr. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1880-1883.

[2] MUNTZ, in *Gazette des Beaux-Arts*, t.° II, 1879, p. 183; PASTOR, *Storia dei Papi*, trad. Mercati, IV, p. I, Roma, 1908, p. 512; WOLDEMAR VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci*, Berlino, 1909, II, pag. 302; GEROLAMO CALVI, *Contributo alla biografia di Leonardo da Vinci*, nell'*Arch. stor. lombardo*, Milano, 1916, p. 92; CORRADO RICCI, *Leonardo in Vaticano*, in *Raccolta vinciana*, fasc. X, Milano, 1919; M. CERMENATI, *Leonardo a Roma nel periodo leoniano*, in *Nuova Antologia*, 1919, pp. 100-123, 308-331. È probabile che il giudizio di BALDASSARRE CASTIGLIONE su Leonardo si formasse appunto nel periodo del maestro in Belvedere, non nel 1508, come suppose LUCA BELTRAMI, che assegna al giudizio questa data, ritenendo il Cortegiano pubblicato sotto essa, invece che nel 1528 (*Documenti vinciani*, Milano, Treves, 1919); e dimenticando che nel 1514 fu composto in gran parte il manoscritto (cfr. CIAN, ed. cit., II, XXXIX). Scrive il CASTIGLIONE: « Un altro de' primi pittori del mondo sprezza quell'arte dov'è rarissimo, ed essi posto ad imparar filosofia; nella quale ha così strani concetti e nove chimere, che esso con tutta la sua pittura non sapria dipingerle ».

[3] Si suppone che la *Leda* fosse eseguita per il magnifico Giuliano; e v'è chi accosta alla rappresentazione questo passo del *Trattato:* « E già intervenne a me fare una pittura, che rappresentava una cosa divina, la quale, comprata dall'amante, volle levarne la rappresentazione di tal Deità per poterla baciare senza sospetto, ma in fine la coscienza vinse gli sospiri e la libidine, e fu forza ch'ei se la levasse di casa ». Nel cod. cit. dall'Anonimo gaddiano, a fol. 91: « Et anchora (*dipinse*) una Leda ». Queste parole furono poi cancellate, così che il Vasari, nell'attingere all'Anonimo, non fa parola della *Leda*. La descrisse invece il Lomazzo « tutta ignuda co'l cigno in grembo, che vergognosamente abbassa gl'occhi » (LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, 1584, pag. 164). Lo stesso Lomazzo ci dice che la « Leda ignuda » si trovava con « il ritratto di Monna Lisa Napoletana » a Fontainebleau (LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, 1590, pag. 617), ove la vide Cassiano Del Pozzo (CASSIANO DEL POZZO, mss. cit.) che così la descrisse: « Una Leda in piedi, quasi tutta ignuda, col cigno e due uova a piè della figura, dalle guscia delle quali si vede esser usciti 4 bambini. Questo pezzo è finitissimo, ma alquanto secco e mass.° il petto della donna; del resto il paese e la verdura è condotta con grandissima diligenza; et è molto, per la mala via, perchè, come che è fatto di tre tavole per lo lungo, quelle scostate si han fatto staccar assai del colorito ». Forse l'opera, in cattivo stato quando la vide nel 1625 quel descrittore, si perdette.

Molte antiche copie (cfr. NAGLER, in *Neues Allgemeines Künstler Lexicon*, XX Band, München, 1850, cita la *Leda* di Cassel, passata nella Raccolta del Re d'Olanda, che fu venduta nel 1850 per franchi 50.960 [cfr. MIREUR, *Dictionnaire*]; altra *Leda* nella Galleria Sommariva l'anno 1824; una terza nella Collezione Lassalle; una quarta, che dalla Galleria Kaunitz passò a quella del conte Firmian. Nell' *Allgemeine Zeitung*, n. 40, 6 febbraio 1851, si parla di una *Leda* scoperta in Annover, supposta di Leonardo stesso. Sono note della *Leda* di Leonardo, la bellissima copia della Raccolta Spiridon in Roma, già presso la baronessa De Ruble a Parigi (BERENSON, *The Study a. Criticism of ital. Art.*, III Series, London, 1916), ed altre della Gal-

cita la copia che del disegno fece Raffaello. Ma veramente, tanto per la Madonna d'Alba, condotta proprio al tempo della venuta di Leonardo a Roma, come per la *Leda,* l'Urbinate potrebbe anche aver tratto pro di studi fatti a Firenze. Nulla sappiamo delle pitture da lui compiute durante il periodo della dimora in Roma (1513-1515); nessuna traccia rimane di quelle che, secondo il Vasari, egli avrebbe fatte per Baldassare Turini, datario di Leon X: « fece in questo tempo, per messer Baldassare Turini..., un quadretto di una nostra Donna col figlio in braccio con infinita diligenza ed arte. E in un altro quadretto ritrasse un fanciulletto che è bello e grazioso a me raviglia, che oggi sono tutti e due in Pescia appresso a messer Giulio Turini ».[1]

Alla fine del 1515, Leonardo seguì Francesco I, avendo con sè Francesco de' Melzi, un servo, Battista de' Villanis, e una fantesca, Malacina. A Cloux[2] compì la pittura del « San Joanne Baptista jovane »; e portò con sè altri due quadri, da lui mostrati al visitatore cardinale Luigi d'Aragona, che lo vide colpito da paralisi alla mano destra: un quadro « di S. Johanne Baptista jovane, et uno della Madonna et del figliolo, che stan posti

leria Borghese, pure in Roma (M. Reymond, *La «Leda» de Léonard de Vinci*, in *Revue de l'Art ancien et moderne,* 1912), della Raccolta Oppler ad Hannover (O. Sirén, op. cit., pag. 190), di quella Pembroke a Wilton House (sino al 1907, anno in cui fu venduta: Müller-Walde, *Eine Skizze* cit., in *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen,* 1897, pag. 143), dell'altra infine di John. G. Johnson a Filadelfia (Valentin, *Catalogue of a Collection of Paintings,* II, 1913, sino a pochi anni fa nella Galleria fondata da John G. Johnson, ora venduta, in gran parte, alla città di Filadelfia), Henry Doetsch a Londra (venduta nel 1895; cfr. *Catalogo di vendita,* Londra, 1895). Tutte queste copie si uniscono, per affinità di concezione, con il disegno di Raffaello nella Biblioteca reale di Windsor; e tutte trovano il primo schema in uno schizzo minuscolo, tra disegni geometrici, nel Codice Atlantico (Müller-Walde, *Eine Skizze* cit., in *Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen,* 1897): Leda in piedi, nuda, nella posa che riecheggia in tutti quei quadri, ma con movimenti ben più snodati ed agili e forme allungate e ondulose.

[1] Vasari, in ed. cit., p. 47.

[2] Nel libro *Amboise, le Château, la ville et le Canton,* pubblicato dalla Société Archéologique de Touraine, Tours, Péricat librairie, 1897, è parola di Clos o Cloux, della residenza signorile oggi conosciuta sotto il nome di Clos-Lucé. Da pagina 107 a 430 è fatto discorso del soggiorno di Leonardo da Vinci; e lo scrittore si chiede: l'ospite illustre di Clos non ha avuto il pensiero di lasciare sui muri dell'oratorio della villa qualche traccia del suo genio immortale? E l'autore è a vedere, nelle pitture rappresentanti scene della vita della Vergine sulle pareti della cappella del castello, la mano degli allievi di Leonardo da Vinci; e a sentire l'eco dell'affresco di Sant'Onofrio (*che non è di Leonardo!*) o anche della Vergine gigantesca del Melzi a Vaprio. Ma, osservate attentamente le pitture, ed esaminata qualche parte di esse, emergente dalla profonda oscurità, è giocoforza riconoscere che esse furono eseguite nel Cinquecento inoltrato.

in gremmo de Sancta Anna », eseguito sul cartone fatto in Firenze nel 1501; un altro quadro « di certa donna fiorentina facta di naturale ad instanzia del quondam magnifico Juliano de Medicis ».[1] Gli mostrò pure i suoi disegni, specialmente quelli d'anatomia, dichiarando d'aver sezionati più di trenta cadaveri « tra mascoli et femine et de ogni età ». Il Louvre accoglie la tavola della *Sant'Anna* e il *Battista*, insieme con la piccola, primitiva, *Annunciazione*, con la misteriosa *Vergine delle Rocce*, e con il ritratto detto della *Gioconda*.[2] Così la Francia, dove il genio nel 1519 si spense, ereditò la maggior parte delle sue opere, bene apprezzate da Geoffroy Tory che nel suo *Champs Fleury*, pubblicato nel 1529, espone varie idee concordanti con quelle di Leonardo, e a lui così accenna: « Les Italiens, souverains en perspective, painture et imagerie, ont tousiours le compas et la reigle en main; aussi sont ilz les plus parfaicts à reduire au point, à representer le naturel, et à bien faire les umbres, qu'on sache en Chrestienté. Ilz ont davantage une grâce, qu'ilz sont froicts et studieux avec soubrieté de beire, de manger, de parler legièrement, et de ne eulx trop tost trouver en compaignie; en quoy faisant ilz aprennent plus seurement, et myeulx, et se donnent reputation, qu'ilz n'estiment pas petite chose. Nous n'avons pas tant de telles belles vertus en cest endroit qu'ilz ont; aussi n'envoyons nous par dessa qui soient à comparer à feu Messire Leonard Vince, à Donatel, à Raphael d'Urbin, ny à Michel Ange. Je ne veulx pas dire qu'il n'y aye entre nous de beaulx et bons esprits, mais encores y a il faulte de continuer le compas et la reigle ».[3]

---

[1] Ludwig Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien*, 1517-1518, beschrieben von Antonio De Beatis, Frieburg in Breisgau, Herder, 1905.

[2] Nella descrizione delle pitture vedute da Cassiano Del Pozzo a Fontainebleau (cfr. mss. citato nella Vaticana), da pag. 184 a 193, sono noverate: la *Vergine delle Rocce*, *San Giovanni nel deserto*, la *Leda* « in piedi », un *Ratto di Proserpina* « diligentissimo ma di maniera alquanto secca. La figura della donna quale è sostenuta in aria da Plutone è la migliore »; la *Gioconda* (« ritratto d'una tal Gioconda »).

[3] Léon Dorez, *Léonard de Vinci au service de Louis XII et de François I*, in *Per il IV Centenario della morte di Leonardo da Vinci*, 11 maggio 1919, Bergamo, p. 374.

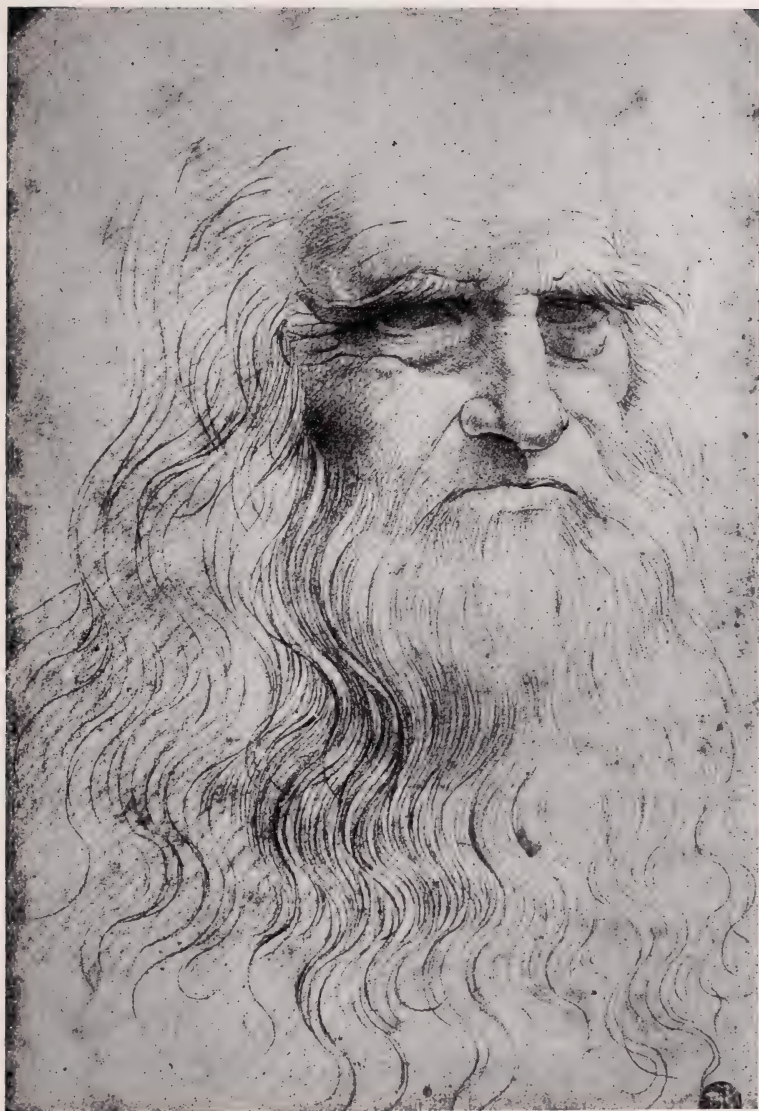



Fig. 1 — Leonardo: Autoritratto nella Biblioteca Reale di Torino.

* * *

La conoscenza dell'esordio di Leonardo (fig. 1) sino a pochi anni fa era incerta e limitata: riconosciute opere del periodo fiorentino, la *Madonna del Fiore* a Pietrogrado, l'*Adorazione de' Magi*, il *San Girolamo*; non senza incertezze, l'*Annunciazione* del Louvre; molto discussi, l'angelo nel *Battesimo* del Verrocchio e l'*Annunciazione* degli Uffizi: null'altro. Ma la scoperta di uno studio per la manica di Gabriele in quest'ultima tavola ha ormai persuaso i più ad accogliere l'attribuzione; il riconoscimento della mano di Leonardo nel ritrattino della *Dama* Liechtenstein ha aggiunto anelli alla catena delle opere primitive, e reso più facili nuovi confronti, nuovi riconoscimenti. L'*Annunciata* di Firenze fornisce dati per riaprire la discussione sopra un'opera troppo dimenticata e calunniata, la *Madonna del Garofano* a Monaco, e, con l'*Adorazione de' Magi*, per cancellare il nome di Ridolfo Ghirlandajo al ritratto dell'*Orafo* nella galleria Pitti; la *Belle Ferronière*, che chiude il primo periodo fiorentino, trae con sè, nell'elenco delle opere vinciane, la *Dama dell'Ermellino*, a Cracovia: così, naturalmente, grado a grado, si vengon delineando le fasi dell'arte giovanile di Leonardo.

Il Vasari ci parla del suo esordio, nello studio del Verrocchio, come di plastico; ma i tentativi fatti dalla critica per ricostruirne l'opera di scultore, soprattutto volti al periodo milanese, ai supposti bozzetti per la statua equestre di Francesco Sforza, mancavano, secondo noi, di fondamento; la sola scoperta, in questo campo, fu lo stucco rivendicato a Leonardo da Sir Theodore Cook,[1] nella raccolta Dibblee ad Oxford, tutto ancor improntato alle forme del Verrocchio; prezioso, dunque, per segnare l'inizio dell'arte leonardesca (fig. 2).

---

[1] Theodore A. Cook, *The Signa Madonna*, An essay in Comparisons, December 1919, printed by the Field Press Ltd, Windsor House, Bream's Buildings, London, E. C. 4; Id., *Leonardo da Vinci Sculptor*, an Illustrated Essay on the Albizzi Madonna formerly known as the Signa Madonna, carved by Leonardo in 1478, London, Arthur L. Humphreys, 1923; Adolfo Venturi, *Leonardiana*, in *L'Arte*, XXV, gennaio-febbraio, Roma, 1922, p. 131; Id., in *The Times*, 1923; Id., *Leonardiana*, II, in *L'Arte*, XXVII, fasc. II-III, marzo-giugno, Roma, 1924; Id., *Grandi Artisti italiani*. Celebrazioni e tributi, Bologna, Zanichelli, 1925.

Fig. 2 — L.: Stucco presso G. Binney Dibblee a Oxford.

Lo stucco, verrocchiesco e superiore al Verrocchio, rivela anche nella tecnica lo spirito novatore di Leonardo; l'esecuzione è di rara potenza: gettato, sopra un piano di gesso indurito, altro gesso ancora fumante, lo scultore, con la stecca, con le dita, formò rapido il gruppo, valendosi poi, nei tratti ove il gesso aveva fatto presa, dello scalpello, che taglia, riduce, arrotonda, leviga. E sulle gambe del Bambino si distinguono tracce lasciate da uno scalpello adoperato con la mano sinistra, secondo l'abitudine leonardesca.

Ma più che la ragion tecnica, rivelatrice anch'essa di una rapidità di creatore, di una sicurezza sovrana, lo spirito dell'opera afferma la sua gloriosa paternità. La scultura assume valore pittorico, sfiorata, nelle ondulazioni incessanti e morbide dei piani, da ombre carezzevoli; il soffice spessore delle palpebre vela lo sguardo; i panneggi commentano il movimento della forma; la linea, marcata nel Verrocchio, attenua l'antica definizione; il velo schiocca all'aria sopra una spalla. E il Bambino è il precursore del piccolo Gesù nella *Madonna delle Rocce,* con le sue grasse gambette tornite, le respiranti nari, i teneri archi del labbro superiore sporgente, le guance molli, il profondo lume dello sguardo.

Come lo stucco, un disegno (fig. 3), nella Galleria degli Uffizi, riflette l'esordio verrocchiesco di Leonardo: una Venere presa di mira da Cupido con la freccia. Il disegno è ascritto allo stesso Verrocchio,[1] di cui serba fedelmente il tipo nella testa femminea, con lineamenti rotondi, nari dilatate, bocca tumida, similissima a una testa muliebre disegnata dal Maestro sopra un foglio del Christ Church College di Oxford. Ma il confronto tra due immagini così affini di tipo mette in rilievo una differenza essenziale di visione artistica: i contorni del Verrocchio sono precisi, nitidi, lineati; quelli del primitivo Leonardo, discontinui, s'attenuano; le labbra, orlate sottilmente dal segno verrocchiesco nella *Dama*

---

[1] Cfr. Thiis, op. cit., ed. inglese, p. 75. Il disegno è pubblicato nella *Raccolta della Galleria degli Uffizi,* tra i fogli del Verrocchio, Firenze, tip. Olschki.

della Collezione di Oxford, si arrotondano nella Venere in molle e flessuosa massa, i capelli scendono ventilati sulle spalle, i veli della tunica s'increspano in piegoline gorgoglianti; Eros ha già il sorriso efebico frequente alle teste giovanili del Vinci; ma soprattutto rivelano Leonardo le erbe e le canne mosse, viventi.[1]

Nelle pitture, le differenze dall'arte verrocchiesca naturalmente risultano maggiori che nel primitivo stucco e nel disegno

Fig. 3 — L.: Disegno, nel Gabinetto delle Stampe agli Uffizî in Firenze. (Fot. Alinari).

agli Uffizî. E se il mirabile ritratto della *Dama* Liechtenstein a Vienna (fig. 4, tav. I), già attribuito a Lorenzo di Credi, opera prima di Leonardo, per le curve dei lineamenti e la sagoma tonda del volto richiama da presso il diligente e lindo Fiorentino, la cute sottile esangue, translucida, il chiaroscuro tenuissimo, che appena consente un velo diafano d'ombra sotto l'arco dello zigomo; l'ac-

---

[1] Potrebbe supporsi che il disegno sia stato eseguito per la coloritura di uno stendardo o pennoncello da torneo. E a questo proposito ricordiamo lo scritto di G. Poggi, *La Giostra medicea del 1475 e la « Pallade » del Botticelli*, in *L'Arte*, 1902. Sappiamo da esso che il Verrocchio per quella giostra colorì (proprio ancora nel tempo in cui Leonardo era nel suo studio): « uno stendardo ch. 1º spiritello per la Giostra di Giuliano ». Cfr. anche C. de Fabriczy, *Andrea del Verrocchio ai servizi de' Medici*, in *Arch. stor. dell'arte*, 1895, serie 2ª, a. I, Roma, Danesi, 1895, p. 163.

queo bagliore dell'occhio, la pensosa malinconia dello sguardo rispecchiano finezze ignote all'arte di Lorenzo e del Verrocchio. L'ossatura della testa, nella sua tipica sfericità, è costruita con

Fig. 4 — L.: Ritratto di Dama, nella Galleria Liechtenstein a Vienna. (Fot. Wolfrum).

la precisione insita in ogni forma di Leonardo, nel *San Girolamo* della Vaticana, ad esempio; delicata e precisa è la modellatura della bocca rotonda, soave frutto di giovinezza, nell'involucro serico; lo scollo della veste segna una linea sinuosa, e la

Tav. I. – Leonardo da Vinci: *Ritratto di Fiorentina*, nella Galleria Liechtenstein a Vienna.

sciarpa bruna, scivolando dalle spalle, tratta dal suo morbido peso, basterebbe a convalidare l'attribuzione. Ma vi è di più: vi è l'albero di ginepro che circonda della propria ombra

Fig. 5 — Verrocchio e Leonardo: Il *Battesimo* nella Galleria degli Uffizî a Firenze. (Fot. Alinari).

la delicata figura e dà risalto al suo luminoso pallore; vi è lo sbiadir delle tinte, lo scolorimento delle labbra, degli occhi, della cute, dei capelli, vi è il paese con gli arbusti dalle fronde

fuse in macchie verdi e morbide, con le brumose lontananze e i mobili riflessi del rio. Le chiome si tendono in ciocche simili a paglie d'oro pallido per non alterar la superba tornitura della testina, ma bionde spire di anella inghirlandano il volto pensoso, ne avvivano coi lucidi mulinelli la quiete. La sensibilità di Leonardo, anche in quest'opera ove manca lo sfumato, si rivela nella dolcezza crepuscolare del lume che giunge alle acque del rivo e all'immagine, profilando di un tenue riflesso il collo, proiettando l'ombra della sciarpa sul candore del velo che copre le spalle; nello scherzar di luci tra gli aghi stellati del pino, che dietro l'ignota gentildonna imprigionano come entro maglie di labirintica rete il lontano bagliore del cielo. Nulla di più fantastico che la ghirlanda di viticci aurei, di acciaiette luci, alla rotonda testina, lo sparso sfavillìo degli aculei che affioran dall'ombra del ginepro alla luce, nimbo di stelle alla delicatezza di un avorio antico.[1]

Ancora stretto alle forme del Verrocchio ci si presenta Leonardo collaboratore del Maestro nel quadro del *Battesimo* alla Galleria degli Uffizi (fig. 5 e 6). L'angelo in primo piano, che tien sulle braccia il panno per asciugare Cristo neofita, ripete i lineamenti rotondi del suo compagno, ingentiliti, e prelude, per la melodiosa inclinazione del capo, la levità del sorriso, al tipo dell'angelo nella *Madonna delle Rocce*. Il volto del fanciullo verrocchiesco, in contemplazione del suo radioso compagno, è piatto, i capelli si arrotolano in grossi cincinni, l'occhio rimane atono; il volto dell'angelo di Leonardo, in sfuggente profilo, porge la sinuosa forma alla carezza dell'aria che l'involge; le anella ventilate fluiscono in onde di luce; come grosse bolle d'acqua splendono le perle sulla bandoliera della veste.

L'unità di lume tra l'immagine del gentile adolescente e il

---

[1] La prossimità del ritratto alla maniera del Verrocchio è evidente: basterebbe compararlo con la *Dama dalle Primule* nel Museo Nazionale di Firenze, scultura alla quale non fu estraneo probabilmente Leonardo stesso, per sentire tra le due opere un'intima fraternità d'arte, ma anche una differenza essenziale creata dai segni dello scultore ricalcati e grassi, senza la rara delicatezza e precisione del ritrattino.

lembo di vallata che le forma sfondo conduce a vedere in quel tratto di paese le tracce di un probabile intervento di Leonardo. Nulla di definito: acque scorrenti tra chiare brume e ombre rotte da brividi di luce, frastagli di roccia, arbusti animati da faville, crespe superfici di acque, un paese di velo, un chiaroscuro mutevole e leggiero. Le rocce dietro il Battista son costruite con studio ancora di regolarità geometrica, di effetto sculturale, negli

Fig. 6 — Verrocchio e Leonardo: Gli Angeli nel *Battesimo* citato (Fot. Alinari).

strati sovrapposti, dai contorni lineati sottilmente, dalle fratture segnate a strie orizzontali, così che un frammento della base sembri un pezzo di cornicione; le superfici, anche nella parte superiore, dove gli strati sottili erompono dal fondo con la vivacità del movimento verrocchiesco, appaiono levigate, continue, uniformi alla luce. Ed ecco invece le rocce dietro l'Angelo di Leonardo: la superficie è tutta bucherellata e corrosa, e in quei minuti alveoli giocano, come entro le irregolari maglie di una rete, lumi e ombre: la roccia si sgretola, sembra spumeggi

nella vicenda complessa del chiaroscuro, come le acque lontane, come i biondi capelli dell'angelo, così profondamente legato allo spirituale incanto del paese. Si è supposto che la differenza notevole tra una parte e l'altra dello sfondo sia dovuta a restauri, che avrebbero, nientemeno, profilato a punte i colli presso il Giordano per rendere verosimile la notizia vasariana dell'intervento di Leonardo nel *Battesimo*; si è osservato che egli

Fig. 7 — L.: Disegno di paese (a. 1473), nel Gabinetto delle Stampe agli Uffizî. (Fot. Anderson).

non poteva dipingere quelle rocce, non avendo, prima del viaggio a Milano, vedute Dolomiti, senza pensare che dall'osservazione di un sasso scheggiato la sua fantasia poteva trar bastevole alimento alle trasfigurazioni del vero, senza pensare a una materiale prova di questo, il rovescio bellissimo del disegno compiuto nel 1473, tanto prima dell'arrivo in Milano, dove appaiono contorni arditi di montagne dalle punte fiammee. L'immaginazione dell'artista che vedeva nelle chiazze indefinite dei muri, nella cenere, nelle nuvole, possibili spunti

d'invenzioni pittoriche, ben poteva ideare tanto le montagne scheggiate della valle, quanto le rocce corrose dietro l'Angelo e dietro il Cristo.[1]

Primo in Firenze ad amare il paesaggio per se stesso, è Leonardo: e la prima data della sua opera d'artista si trova appunto sopra il disegno (fig. 7) ora citato. È un compendio di paese con poggi fortificati, boschi, campi e colli; è segnato con rigore prospettico e schiude allo sguardo lontananze profonde;

Fig. 8 — L.: *Verso* del disegno citato.
(Fot. Anderson).

ma l'interesse del disegnatore si volge soprattutto ad animare le masse con la vicenda complessa delle luci e delle ombre, minute, a chiazze fugaci, interrotte di continuo dalle fratture delle rocce e del terreno, dai tratti aggirati a mulinello per descriver il volume leggiero di un gruppo d'alberi. Già si rivela l'inquieto spirito intento a cogliere nella varietà assembrata delle cose il

[1] Vedi: *Trattato della pittura*, con note di Gaetano Milanesi, Roma, 1890, p. 40.

movimento delle foglie, il gorgoglìo delle acque correnti, il serpeggiar dei crepacci nell'arida terra.

Ma più significativo per la rapidità della visione è lo schizzo, sul rovescio del foglio (fig. 8), di picchi montani, colli, acque traversate dall'arco di un ponticello. Il segno discontinuo e indefinito, a tratti errabondi, anticipa, sulla fine del Quattrocento, effetti d'impressionismo moderno. Perduta ogni determinazione architettonica, quel poetico lembo di campagna sembra una visione colta nell'attimo del volo, quando l'occhio vede le cose

Fig. 9 — L.: L'*Annunciazione* nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

fuggenti come in sfrenata corsa, nelle nebbie della distanza, instabili e vaghe.

L'Angelo che porge i drappi al Redentore nel quadro del *Battesimo* ci riappare, di poco mutato, nel giovinetto che leva, benedicendo, lo sguardo tremulo di luce verso la Vergine seduta al leggìo, nell'*Annunciazione* degli Uffizi (fig. 9).[1] Come Dona-

---

[1] Sulle attribuzioni del dipinto, cfr. B. Berenson, *The florentine Painters of the Renaissance*, 3ª ed., New York-London, pagg. 60 e 187; Id., *The Golden Urn*, n. III, Fiesole, 1898, p. 116; W. Bode, op. cit., e in *Burckhardts Cicerone*, 8ª ed., III, p. 757; Ad. Bayersdorfer, *Leben u. Schriften*, 1902, p. 80; Müller-Walde, *Leonardo da Vinci, Lebenskizze und Forschungen über fein Verhältniss zur florentiner Kunst und zu Raphael*, München, 1890; H. Mackowsky, *Verrocchio*, in *Künstler Monographien*, Bielefeld-Leipzig, 1901; Séailles, *Léonard de Vinci*, in *Les grands Artistes*, Paris, Laurens, 1903; Geymüller, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1890; C. J. Holmes, *The Shop of Verrocchio*, in *The Burlington Magazine*, 1914; O. Sirén, *L. d. V.*, Stockholm, 1911; Rankin, *L. early Works*, in *The Nation*, London-NewYork, 1907.

tello, nel tabernacolo di Santacroce, rappresenta l'Annunziata in aspetto di gentildonna fiorentina, incedente verso l'Angelo

Fig. 10 — L.: Particolare dell'*Annunciazione*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Brogi).

tra un fruscìo di strascichi serici, in un'aula fulgida di ornamenti e d'oro, Leonardo non figura la Vergine divota, la commossa

ancella davanti all'angelo (fig. 11) che reverente innalza verso di lei il celestiale sguardo, ma un'altiera dama (fig. 10), seduta sul limitare del suo giardino, a un suntuoso leggìo: eretta,

Fig. 11. — L.: Altro particolare del quadro citato
(Fot. Brogi).

senza timore, ascolta, e solo fa un cenno di sorpresa con la mano sinistra; un muro di cinta apre, dietro una guardia di neri cipressi e di pini ombrelliferi, la visione di un vasto paese smarrito

nell'azzurro. Il paese di Leonardo dev'essere ampio, vario, e se anche è studiato con attenzione amorosa, con occhio di artista-scienziato in ogni suo particolare, l'atmosfera, tutta vibrante di luci, fonde i dettagli nell'insieme pittorico. Le erbe e i fiori del viridario piegano verso la Vergine al soffio dell'aria mossa dall'Angelo, e la luce corre col vento, in faville, sul prato: le fitte erbe, le corolle stellate, dai petali crespi, sembran fiammelle mosse dall'aria: persino il festone marmoreo che adorna il leggìo, ispirato al monumento verrocchiesco di Cosimo de' Medici nella Sagrestia vecchia di San Lorenzo a Firenze, ha foglie e fiori crespi, fruscianti. Ogni cosa dà illusione di moto: le chiome biondissime, animate da lumi di acciaio, ventilate e ariose, le piume delle ali, il velo che adorna il leggìo della Vergine, le dita flessibili della mano, che scorrono sulle pagine del libro come sopra i tasti di un pianoforte, con vibrante delicatezza di tocco. La mobilità dell'aria e della luce diviene fantastica nel disegno, custodito dal Christ Church College di Oxford (fig. 12), per la manica dell'Angelo: manica di velo, impressionabile ad ogni alito di brezza, avvinta da nodi fiammei. La sensitività dei tratti, che si disperdono, si raggiungono, si sovrappongono, immateriali come l'aria di cui seguono i moti, ci presenta, in questo ammirabile studio, completo e formato, lo stile di Leonardo, incerto ancora nella pittura.

Per ragioni iconografiche, l'*Annunciazione* di Monte Oliveto appartiene alla corrente che fece capo alla bottega del Verrocchio, e sussegui a quella del Baldovinetti in San Miniato al Monte. A conformarsi con l'architettura della cappella del Cardinale di Portogallo, il Baldovinetti soppresse, nella scena, ogni particolare dell'abitazione di Maria, e solo stese per fondo delle figure una cinta marmorea, dietro la quale, in una seconda rappresentazione della scena, nel quadro della Galleria degli Uffizi, fece innalzar le vette degli abeti e dei cipressi. In quest'ultima *Annunciazione*, la cinta si abbassa, diviene uno stilobate che chiude il viridario, interrotto per lasciare il passaggio all'aperta campagna, e dietro Maria è la camera del palazzo signorile.

del chiostro della nobile donzella. Non si vede più, come nelle anteriori rappresentazioni fiorentine, sino al Baldovinetti, la camera col lettuccio virginale, nè la colomba dello Spirito Santo a volo verso l'orecchio destro dell'Eletta tra le donne, nè il Padre Eterno in atto di benedire dall'alto. Tutto ciò che accosta Maria è nobile e puro: il velo di seta cadente dal leggìo, e il leggìo stesso marmoreo retto da zampe leonine e ornato di foglie, come i piedi del sarcofago de' Medici in San Lorenzo, opera del Verrocchio. Il leggìo è messo nel giardino, davanti la soglia del palagio, e Maria punta le dita della destra sul libro aperto, il cui foglio di pergamena è arricciato e segnato a linee rosse e nere; e guarda l'Angiolo che la saluta col gesto sacro della benedizione, usato dai più antichi pittori. Il Baldovinetti, nei due dipinti della *Annunciazione*, aveva rappresentato l'Angelo con le mani conserte sul petto, secondo l'atteggiamento invalso dal Beato Angelico in poi; ma, soppressa la colomba dello Spirito Santo, l'Eterno e i raggi d'oro, conveniva almeno tornare al gesto antico, per dar alla scena il suo carattere religioso, far dell'Arcangelo il levita, messo di Dio. Invece il gesto corrispondente di sorpresa della Vergine, già nel Baldovinetti, come in Piero della Francesca, sostituisce l'altro, comunemente usato, delle mani giunte o delle mani conserte al petto. L'iconografia indica dunque come nella scuola del Verrocchio si potessero trovare gli elementi, i materiali che il Baldovinetti e Piero della Francesca ereditarono da Domenico Veneziano, e il Verrocchio dal Baldovinetti.

La composizione semplificata nel quadro di San Miniato al Monte trovò sviluppo nell'*Annunciazione* della Badìa di Monteoliveto, tipica ai maestri toscani, in particolare a un verrocchiesco, forse Francesco Botticini, autore del quadretto nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, e poi a Lorenzo di Credi. Così, anche per le corrispondenze iconografiche, si torna indietro alla bottega del Verrocchio.

Il grado di sviluppo iconografico del soggetto dell'*Annunciazione*, nel dipinto degli Uffizi, compiuto proprio al principio del

terzo decennio della seconda metà del '400, probabilmente nel 1472 circa, quando il Verrocchio collocò in San Lorenzo la tomba medicea, della quale è, nel leggìo, un evidente ricordo, ci fa pensare a Leonardo da Vinci allora ventenne; e il richiamo spontaneo si rafforza per via dei riscontri con la tavoletta del Louvre, elaborata poi da Leonardo sopra un medesimo schema.

Fig. 12 — L.: Disegno nel Christ Church College di Oxford.

Tra le opere citate del Baldovinetti, l'*Annunciazione* in San Miniato al Monte, dipinta nel periodo 24 ottobre 1466-maggio 1468, e quelle di Francesco Botticini e di Lorenzo di Credi, l'*Annunciazione* degli Uffizi tiene il posto mediano, come se in essa convergessero le virtù delle rappresentazioni precedenti, e vi si affinassero tanto da segnar dettami, da sparger luce sulle opere posteriori. Tutto, in questa composizione, è eletto: l'Annunciata è la donna della stirpe davidica, e l'arcangelo Ga-

briele, ideal giovinetto, compreso della solennità della missione, col manto purpureo, le ali ancora distese, piega un ginocchio a terra.

In quest'opera la trovata maggiore, la libertà nuova, è la disposizione della scena all'aperto. Il Baldovinetti, come Piero del Pollaiolo, come tutti gli altri, anche dopo l'*Annunciazione* di Monte Oliveto, usarono rappresentare l'edificio, la stanza, il loggiato, il chiostro dove avvenne l'annuncio divino; e quindi si stendon soffitti a lacunari, girano arcate, s'allineano pilastri, s'apron finestre sulla campagna. Nell'*Annunciazione* di Monte Oliveto, è evitata la difficoltà di proporzionar le figure agli ambienti, che apparivano pur sempre piccole scatole, e, definito appena il luogo, con l'angolo del palazzo ove viveva la Vergine, si presenta questa all'aperto, nel silenzio dei campi. Il Baldovinetti, a San Miniato al Monte, stese alto il muro del chiostro, così che resta chiuso il recinto come da un dossale di panca marmorea: evidentemente il pittore, per non disturbar l'effetto architettonico della cappella del Cardinale di Portogallo, s'attenne a disporre riquadri di porfido e di serpentino nel fondo della scena, alternandoli sulla panca marmorea o sull'alto dossale. La ragione architettonica, che strinse il pittore a tale semplificazione, si dimostra anche per il vaso baccellato e ansato alla donatelliana, che s'innalza dalla lunetta della cattedra marmorea in mezzo alla scena, e la divide con un fascio di steli di giglio. Ma il Baldovinetti aveva usato altra volta, nell'*Annunciazione* degli Uffizi, riquadri marmorei per chiudere il luogo sacro dell'incontro di Maria con l'Araldo celeste, se non che, dietro al muro di cinta, aveva innalzato cipressi ed altre piante sul cielo azzurro. Nell'*Annunciazione* di Monte Oliveto, la ragione architettonica, che aveva portato il Baldovinetti a sopprimere l'ambiente, anzi a darne semplicemente il segno, si trasmuta in finzione poetica: fuor dalla casa, nel giardino, che si dimostra con lo sminuire del muro in stilobate, si svolge la scena evangelica, si riuniscono gli elementi raccolti nelle altre due *Annunciazioni*. La riunione porta a novità iconografica grande e bella,

e a dar aria, respiro, luce alla scena, e, come diceva Leonardo, « il lume universale dell'aria in campagna ».[1] Il Grande Maestro, discorrendo del modo di dipingere molte istorie della vita di un santo nella facciata d'una cappella, avverte i pittori che, posta la prima storia grande nel primo piano, diminuiscano per gradi figure e casamenti, « in su diversi colli e pianure ». Sul resto della faccia della cappella, leggesi nel *Trattato della Pittura*, « nella sua altezza, farai alberi grandi a comparazione delle figure, o angeli, se fossero al proposito dell'istoria, ovvero uccelli, o nuvoli, o simili cose ».[2] Dunque, Leonardo, anche nel divisar, in generale, storie di un santo, non sapeva vederle se non diminuire su colli e pianure, fra alti alberi, sul cielo sparso di nuvoli, con angeli e uccelli a volo. Di frequente, nei suoi precetti, egli dà consigli al pittore per dipingere « i corpi in campagna aperta », [3] ove le figure « son cinte da gran somma di lume ».[4] Perfino nel dar norme per ritrarre una testa di naturale, ricorre a indicar l'altezza degli occhi delle persone che s'incontrano per le strade. Il suo modulo si determina all'aperto, e tutto il piacere del pittore sta nel ritrarre « animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, luoghi paurosi e spaventevoli, che danno terrore ai loro riguardatori, ed ancora luoghi piacevoli, soavi e dilettevoli di fioriti prati con varî colori, piegati da soavi onde de' soavi moti dei venti, riguardando dietro al vento che da loro si fugge ». E continua a rappresentare la gioia dell'aperto, la vita delle cose naturali. Le crepe e le macchie dei muri gli suggeriscono « similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi ».[5] Tutto conduce Leonardo a trasportar se stesso, figure e cose, al cospetto della viva natura; e questo spiega, come, dalle chiuse aule, la Vergine sia trasportata nel viridario.

---

[1] *Trattato* cit., cap. 107.
[2] *Trattato* cit., cap. 116.
[3] *Trattato* cit., cap. 84.
[4] *Trattato* cit., cap. 83.
[5] *Trattato* cit., cap. 63.

Sui fiori del prato, sulle erbe, sulle festuche, par che l'aria frema, e i fiori divengon lucenti, come poi nella *Vergine delle Rocce*. Abbassato il muro di cinta, non si vedon più soltanto le vette degli alberi, ma i pini, i cipressi nereggianti, gli abeti nel-l'azzurro. Di là dagli alberi, alcuni monti a picco, uno de' quali eleva la cima fuor da una nube, e il corso d'un fiume, e, nel lontano, di azzurro in azzurro, il mare. Vi è qui, nella veduta di paese, la moltitudine di cose che aduna il disegno finito da Leonardo il dì della Madonna della Neve, nel 1473.

Al momento in cui il Maestro dipingeva l'*Annunciazione* degli Uffizi, appartiene un disegno nell'Albertina di Vienna, ascritto a Lorenzo di Credi e da me rivendicato a Leonardo (fig. 13):[1] testa e spalle di giovinetta, modellate con estrema finezza, a penna, acquerello e lumi bianchi su carta tinta. Non fra le ro-tonde testine di Lorenzo, di maiolica biancorosata, con ondule bende di chiome intorno al volto, fronte liscia, palpebre grevi, non tra le quiete fisionomie dello scolaro di Andrea Verrocchio, impresse della gravità propria ai suoi lucidi e ben culti paesi, può trovar parallelo questo volto delicato di fanciulla, che in-dietreggia in istantaneo moto di sorpresa. Le continue e minute irregolarità comunicano ai lineamenti, alla piccola bocca ar-cuata, agli occhi d'opale, il fascino di una sensitiva fibra: per-sino le ciocche girate dietro l'orecchio, come nella fretta di un rapido gesto, accentuano l'espressione di moto repentino, la nervosa grazia dell'atteggiamento. La mano di Leonardo è palese nel disegno sfiorato di lumi argentini, sopra un roseo trasparente, d'aurora: i fitti tratteggi che, in sovrapposte curve, solcano, quasi strigilature, l'ondata superfice, si rivedono anche in qualche studio degli ultimi tempi, nelle *acconciature muliebri* di Windsor, ad esempio: e questi tratteggi, che determinano la morbida rotondità delle guance e il rilievo della convessa fronte, sono condotti da sinistra a destra, sul collo indietreggiante.

---

[1] Cfr. A. Venturi, *Per Leonardo da Vinci*, in *L'Arte*, XXV, 1922, Roma, pagg. 1 e segg. Id., *Il disegno di Leonardo da Vinci nell'Albertina di Vienna*, ibid., pag. 232 e segg.

Nelle opere di Leonardo spesso rivediamo gli irregolari orli di palpebre della Fanciulla nel disegno di Vienna, il contorno festonato delle labbra, la vivacità dell'atteggiamento, ripercossa dal

Fig. 13 — L.: Disegno nell'Albertina di Vienna.
(Fot. Schroll).

moto arioso delle chiome, delle ciocche alianti sul collo e attorno la la rotonda testa, che alla gentilezza ardita dei ritratti muliebri fiorentini unisce una incantevole meditabonda serietà fanciullesca. Di Leonardo è la pallida fosforescenza che traluce dalle

iridi chiare della figurina di Vienna, come più tardi dagli occhi dell'Angelo studiato per la *Madonna delle Rocce*, sopra un foglio ora nel Palazzo Reale di Torino, e dalle ambrate iridi della Vergine del Louvre, nota come studio per la *Madonna* Litta.

L'affinità sorprendente tra i vitrei fiori mossi dal vento nel giardino dell'*Annunciazione* fiorentina e quelli ammassati nel vaso presso la Vergine, in un quadro della Galleria di Monaco, la *Madonna del Garofano* (fig. 14), ci ha indotti a riprendere in esame quella pittura, trasportata alla sua sede attuale nel 1889, dalla cittadina di Günzburg, presso Ulm di Baviera.[1] Il Bayersdorfer e il Bode, al nome di Alberto Dürer sostituirono quello di Leonardo, con l'approvazione del Koopmann, del Geymüller, del Lübke e del Müller-Valde; ma un'ondata quasi di scherno travolse il giudizio della critica tedesca, per opera di Franz Rieffel, nel *Repertorium*, e di Giovanni Morelli negli *Studii critici*. Uno dei più recenti studiosi di Leonardo, il Thiis, ascrisse il quadro a un imitatore tedesco del Verrocchio, allontanandosi anche dall'opinione del Berenson che, nella seconda edizione dei suoi *Pittori Fiorentini*, l'attribuì, sebbene con qualche titubanza, a Lorenzo di Credi. L'acuto intenditore americano vide chiara l'origine del quadro italiana, fiorentina. E ora, attratto dalla tipica forma barocchetta dei fiori (fig. 15), che parvero, appunto per la loro arricciatura, fiamminghi, il mio sguardo ebbe la rivelazione di una somiglianza fra il quadro di

---

[1] La tavola, acquistata nel 1889 per il Museo di Monaco di Baviera da ADOLFO BAYERSDORFER, che l'ascrisse a Leonardo, trovando consenzienti il BODE, il MÜLLER-WALDE, H. V. GEYMÜLLER (*La Vierge à l'Oeillet*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, pp. 97-104), il KOOPMANN (*Die Madonna mit der schönen Blumenvase*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XIII, 1890: pp. 118-122), il LÜBKE (*Altes und Neues*, Breslau, 1891, pp. 280-283); contrari il RIEFFEL (*Ein Jugenbild Leonardo?* in *Rep. f. Kw.*, XIV, 1890, pp. 217-220), il MORELLI (*Die Galerien zu München* ecc., 1890, pp. 348-356), che s'incontrarono nell'assegnarla a maestro fiammingo, e nel crederla eseguita su disegno del Verrocchio o ad imitazione di Leonardo. A questo parere si approssimò lo stesso THIIS (op. cit., pp. 128-130), mentre CORNEL VON FABRICZY suppose che Leonardo « abbia abbandonato questo dipinto come la più parte dei suoi lavori, mezzo terminato, e che il suo condiscepolo Lorenzo di Credi l'abbia poi finito » (*Archivio storico dell'arte*, 1889, p. 388). In seguito WILH. SCHMIDT, in *Zeitscrift f. bild. K.*, n. 7, IV, p. 139, ritenne trattarsi di Lorenzo di Credi; e il BERENSON attribuì il quadro a quest'artista, con incertezza, e lo disse eseguito nello studio del Verrocchio (*The Florentine Painters*, 3ª ed., Putnam, New York-London).

Fig. 14 — L.: *Madonna del Garofano*
nell' Atte Pinacotek a Monaco di Baviera.
(Fot. Hanfstängl).

Fig. 15 — L.: Particolare del quadro citato

Monaco e l'*Annunziata* degli Uffizî (fig. 16), spiegabile soltanto con una stessa paternità delle due opere. Non solo un uguale crepitìo di luci vitree, un uguale fruscìo di minute forme ondule animano il prato e il mazzo di fiori, ma le foglie e i petali in ugual modo s'addentrano, raccogliendo l'ombra nel cavo, come schiusi baccelli dai margini profilati di luce, dal tenue involucro sinuoso.

Fig. 16 — Particolare dell'*Annunciazione* degli Uffizî.

I fiori, dunque, dànno la chiave della soluzione, in questo contrastato problema.

Ma il quadro, anche senza il confronto con questo particolare dell'*Annunciazione* o con studi leonardeschi di putti a Windsor (nn. 12369, 12562, 12568), ad esempio quelli nella stessa collezione (fig. 17), forse eseguiti per la *Madonna del Gatto*, simili al Bambino di Monaco nelle pieghe incise da solchi profondi entro le carni delle braccia e delle gambe, nelle dita grassocce e affu-

sate, ha in sè elementi bastevoli per dichiararci la sua origine da Leonardo, circa il tempo in cui egli dipingeva l'*Annunciazione* degli Uffizi, ancor preso dalle forme del suo maestro Andrea Verrocchio.

Per la prima volta, il pittore rinuncia a por le figure all'aperto: ma la parete dietro la Vergine, sfondata lateralmente, come poi nella *Madonna del Fiore*, dalle volticelle delle finestre e dal

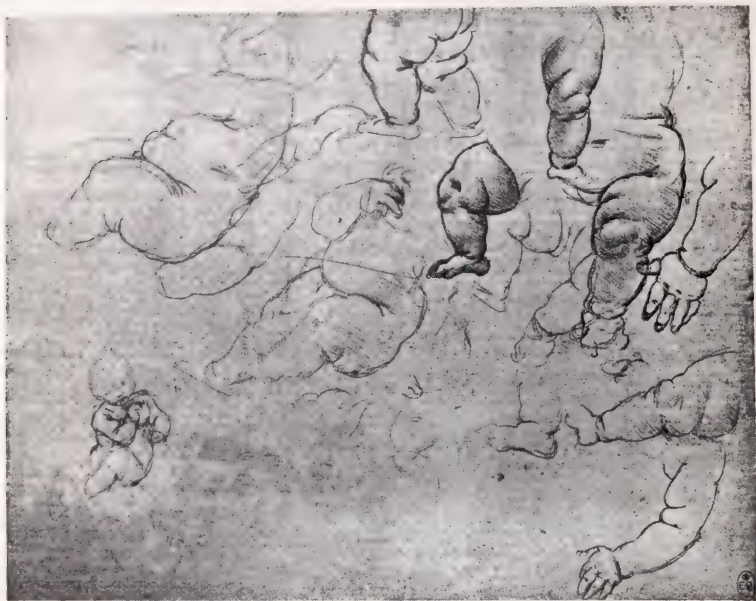



Fig. 17 — L.: Disegno nella Royal Library di Windsor.

largo zoccolo marmoreo, aperta per bifore ariose, consente alla luce del fantastico paese di circolare, attenuata appunto dalla profondità dei vani che includon le bifore, nella dolce penombra della stanza: il traforo dello sfondo, come poi nella *Cena*, è applicato su più larga scala di quel che possa vedersi nei predecessori fiorentini di Leonardo, e ad un tempo con lo studio palese di aumentar, mediante note d'ombra, il valore dei lumi. Ecco perchè le bifore sfondano, ecco perchè la parete dietro la testa di Maria, sopravanzando il vano delle aperture, ne cela

un arco in parte, con effetto illusionistico. Lo scenario fantastico di rocce e montagne, avvolto in una caligine di luce, trae risalto dal velluto d'ombra che s'addentra nel sottarco delle bifore e fascia le colonne affusate, appena attenuandosi entro il cavo sottile dei tondi; come la testa della Vergine e la sua acconciatura di veli e di chiome, tutta crepitii di faville, traggon valore dalle tenebre della muraglia di base. Nella *Cena,* Leonardo apre dietro la testa del Redentore una porta perchè la smorzata luce del crepuscolo echeggi lontano il fascino malinconico della pallida immagine; nel quadro di Monaco, l'ombra della parete ripete invece lo sfondo prediletto dal pittore sino alla composizione della *Vergine delle Rocce,* per avvivar lo sfavillìo dei lumi; ha lo stesso valore dell'albero di ginepro dietro la testa delicata della *Dama* Liechtenstein, delle rocce nel *San Girolamo* del Vaticano e nella *Vergine* del Louvre. La luce, che dal fondo si ripercote sul piano del parapetto e ne sgretola in molecole luminose la pietra, rimbalzando, indebolita, a profilar lo zoccolo, come nella *Madonna* di Pietrogrado, è ancora un tratto d'unione fra il quadro di Monaco e le altre opere vinciane, e tipici di Leonardo primitivo son le brume che spumeggiano tra gli scogli dell'alpestre paesaggio (figg. 18 e 19), gli sprazzi fosforescenti che s'accendono tra i cespugli a destra. La scala delle ombre e dei lumi è vastissima, come Leonardo voleva: « Tu, pittore, per essere universale e piacere a' diversi giudizi, farai in un medesmo componimento che vi siano cose di grande oscurità e di grande dolcezza di ombre, facendo però note le cause di tali ombre e dolcezze »:[1] la luce del paese dà risalto all'ombra che s'addensa, per gradi, nel vano delle bifore, la parete scura alle teste della Vergine e del bimbo, lo zoccolo ai fiori e alle foglie lucenti, che ci richiamano la parola stessa di Leonardo: « Quella superfice mostrerà meno il suo vero colore, la quale sarà più tersa e pulita. Questo vediamo nelle erbe de' prati e nelle

[1] *Trattato della pittura,* edito in Roma nel 1890, e commentato da Gaetano Milanesi, p. 38, par. 58.

foglie degli alberi, le quali, essendo di pulita e lustra superficie, pigliano il lustro nel quale si specchia il sole o l'aria che le illumina, e così in quella parte del lustro sono private del loro natural

Fig. 18 — Particolare del fondo nella suddetta *Madonna del Garofano.*

colore ».[1] La Vergine, in piedi, nell'atteggiamento eretto, altiero, dell'*Annunziata* agli Uffizi, s'innalza, con ampiezza quasi turgida di forme, più tardi abbandonata da Leonardo, dietro un piano marmoreo, sostegno al cuscino del Bimbo e al manto che scivola

[1] *Trattato della pittura,* edito in Roma nel 1890, e commentato da Gaetano Milanesi, p. 85, par. 220.

dalla spalla della madre; i panneggi increspati sul busto, fluenti come penne d'ala dalla spalla lungo il braccio, dal braccio sul grembo, per arrotolarsi in sbuffi luminosi, in cartocci fosfore-

Fig. 19 — Altro particolaie del fondo suddetto.

scenti sul parapetto, animano la grossa forma, rivelante nell'impaccio del movimento l'artista che tenta vie nuove. Il volto (fig. 20), reclinato appena sopra una spalla, soffice e rotondo, è soffuso da un lume dolcissimo che attenua le ombre nei cavi della fronte convessa, nella breve apertura dell'occhio sogguardante, sotto la sporgenza del labbro inferiore: tanta placidità e morbidezza, così lene sfumatura di luce trae valore dello sfa-

villìo dell'acconciatura fantastica e leggiadra: velo capriccioso come nuvola orlata di luce, anella sciolte in onde di pallida seta, monili di trecce splendenti: nessuna acconciatura sognata

Fig. 20 — Particolare della *Madonna* suddetta.

dal bizzarro spirito di Leonardo fu più deliziosa di questa, tutta scherzi d'aria e di luce, sventolii di sete e di veli, ideale cornice alla testa di Maria. Le palpebre, rotonde, grosse, di tessuto morbidissimo, quasi sfatte, sono le stesse che vediamo nell'*Annunciata* del Louvre, nel *Ritratto dell'Orafo* agli Uffizî e, sempre più molli e felpate, nella *Vergine delle Rocce;* tipico di Leonardo

è il florido bambino, tutto fossette di carni grasse, che diventan molli e quasi fluide nelle dita, similissime a quelle del putto seduto sulle ginocchia della *Madonna* di Pietrogrado e del *San Giovannino adorante Gesù,* al Louvre. « I putti piccoli si debbono figurare con atti pronti e storti quando seggono... »:[1] ecco de-

Fig. 21 — Particolare del Bambino Gesù nel quadro suddetto.

scritto al vivo, dalla penna stessa di Leonardo, il grosso bimbo che siede tutto di sghembo sul cuscino, una gambetta all'aria, le mani schiuse, quasi alla vibrazione del volo: il corpo imbottito di seta lucente, sembra rimbalzar dal molle cuscino. E sulla testa (fig. 21) fiorisce, come poi su quella del putto di Pietrogrado, una deliziosa pelurie bionda, soffice e impercettibile come quella degli uccellini di nido; qualche filo di seta, d'incomparabile sotti-

[1] *Trattato* cit., p. 61, 139.

gliezza, fluttua rapito dall'aria; l'attaccatura e la forma dell'orecchio sono di rara giustezza; e la luce, che dall'alto cala sul viso paffuto, proietta l'ombra della fronte convessa nel cavo dell'orbita, intorno alla bocca di poppante, soavissima; accentua, come nel putto della *Madonna* di Pietrogrado, la rotondità del mento, striscia sulla morbida seta del labbro inferiore. E dall'ombra dell'orbita fiorisce la pallida fosforescenza degli occhi volti in alto, il bagliore opalino che illumina l'Angelo primitivo nel *Battesimo* del Verrocchio, l'arcuato profilo muliebre di uno schizzo nel Museo Britannico di Londra, la soave testa china della Vergine ritenuta studio per la *Madonna* Litta.

Siamo, dunque, ben lontani da Lorenzo di Credi, nome accennato dai critici. Nessun confronto possibile fra il quadro di Monaco e l'*Annunciazione* della Galleria degli Uffizi, capolavoro di Lorenzo. Anche qui la parete della stanza è tutta trafori, aperta sull'atrio e sul lucente giardino, ma quella parete è di legno sottile, e le modanature sono senza corpo, senz'ombre, delineate con precisione da filamenti nitidi di luce, mentre la muraglia di Leonardo s'addentra ed emerge, varia, col gioco dei piani, le rifrazioni luminose. Il fondo dell'*Annunciata*, con gli spazi regolari e calcolati, tra albero e albero, tra radura e radura, con le piante lucenti come le figure e il suolo terso, quasi lavato da pioggia, tipico esempio dei ben culti paesi di Lorenzo di Credi, contrasta con il fondo di Monaco, tutto punte di roccia e spume di luce, fantastico e animato scenario, dove le masse, frastagliate e corrose, sembran lontane ed incerte, in un mondo di sogno; nè i placidi bambini di Lorenzo possono richiamare la trepida vivacità dell'atteggiamento di Gesù nel quadro di Monaco, l'estasiata luce del suo sguardo. Le qualità di Lorenzo, soprattutto costituite di lindura, di chiarezza, di ordine meticoloso, si contrappongono a quelle del quadro di Monaco, che trae vita dal movimento instabile dell'ombra e della luce nei cartocci dei panni, nelle pieghe delle carni, nelle anfrattuosità del paese, nelle increspate corolle dei fiori.

Fig. 22 — L.: *Madonna del Fiore,* nel Romitaggio a Pietrogrado.

***

A qualche distanza di tempo, Leonardo riprende, nel quadro del Romitaggio a Pietrogrado, il tema del quadro di Monaco, la Vergine che porge un fiore al Bambino (fig. 22).[1] E il putto ha, come già notammo, la stessa floridezza, il tipo stesso che nell'opera di Monaco; alla bifora, questa volta con archetti sospesi, si sale ancora per uno zoccolo che approfonda il vano, ricettacolo di luce sull'ombra delle pareti. Ma la finestra è più piccola, l'ombra più diffusa nella stanza; l'ambiente, in quell'ombra invadente, più intimo. Non il paese, un lembo di cielo puro s'inquadra nel vano della finestra, e la mezza luce dolcissima che sfiora le muraglie grige presso la bifora si ritrae nel fondo della stanza, dietro la Vergine; un vellutato fluido d'ombre avvolge il gruppo; la gamma dei suoni si vela: lo sfumato, che attutisce il grido dei colori e la perspicuità della linea, si va affermando nell'opera di Leonardo. Tutto s'intona a quella maggiore morbidezza dell'ombra, al raccoglimento soave della scena: la dama di forme opulente è divenuta una fanciulla rotonda, dal sorriso infantile; le trecce a spiga che cingono il capo non hanno più volume, filamenti di luce si rincorrono sui panneggi assottigliati, velati, più aderenti all'immagine, amalgamati ad essa da una blanda atmosfera. La disposizione del gruppo è mutata. Nel quadro di Monaco, la Vergine è in piedi, nel mezzo della stanza, nell'intervallo che separa le due bifore; nel quadro di Pietrogrado, siede, di tre quarti volta allo spettatore, e il lume giunge a lei di fianco, di sbieco: dietro l'immagine impicciolita, è l'ombra,

---

[1] Cfr. Liphart, *Les anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées russes représentées à l'Exposition organisée à St. Petersbourg en 1909 par la Revue de l'art ancien «Starijè Godij»*, Bruxelles, 1910, pag. 30-32; Weiner, *Notizie di Russia. L'Esposizione di quadri antichi promossa a Pietroburgo dalla Rivista « Starijè Godij »*, in *L'Arte*, XII, Roma, 1909, pag. 222-223; Sidney Colvin, *A note on the Bénois Madonna of Leonardo da Vinci*, in *The Burlington Magazine*, XX, London, 1912, pp. 230-233; Herbert Cook, *La Madone Bénois et les oeuvres de jeunesse de Léonard de Vinci*, in *Gazette des B.-A.*, a. LVI, Parigi, 1914, pp. 378-386; Lionello Venturi, *Saggio sulle opere d'arte italiane a Pietroburgo*, in *L'Arte*, XV, Roma, 1912, p. 126; Corrado Ricci, *La Madonna Bénois di Leonardo*, in *Raccolta vinciana*, Milano, 1913-17, fasc. IX.

e con ombre soffici s'alterna la luce sul bimbo pensoso, sulla testina nuda, sul corpo rotondo, sulle mani paffute, tra le cui dita sfuggon bagliori. Il gesto è un'acuta interpretazione dell'anima infantile, trepido e incerto: una mano trattiene la mano materna, quasi nell'ansia che gli sfugga, e con essa il fiore; l'altra goffamente stringe lo stelo da cui sboccian le fresche corolle;

Fig. 23 — L.: Disegno per la *Madonna del Fiore* nel British Museum a Londra.

raccolto e serio, il grosso bambino, in contrasto con Maria, sorridente sorella di gioco, trae dall'esitanza del gesto, come dalla misteriosa profondità dello sguardo, una commovente grazia. Un tocco di luce striscia sull'occhio, ed ecco vibrar la seta lieve delle palpebre sulle pupille assorte nella contemplazione del fiore; in quell'occhio di bimbo, che ammira e scruta le stellate corolle, in quello sguardo grave di pensiero e di sogno, vive l'anima profonda di Leonardo.

Nei disegni preparatorî per il quadro, il volto rotondo del bimbo è invece tutto gioia infantile e brio. La madre, nel vivacissimo schizzo a penna del Museo Britannico di Londra (fig. 23), stringe a sè il bambino dagli occhietti vispi e acuti: il segno, brioso, discontinuo, a tratti errabondi, a macchie, involge la forma in un'atmosfera di luci e d'ombre, mobilissima; due macchie nere sono gli occhi della Vergine sotto l'arco sopraccigliare, traversato, con taglio crudo, di cicatrice, da una grande curva spezzata che segue la convessità della fronte e il rilievo del volto. In uno studio meno vicino alla composizione del quadro di Pietrogrado (fig. 24), la Madonna allontana, per gioco, il ramoscello fiorito dal bimbo, il cui movimento bramoso, per la distanza, aumenta di vivacità e di grazia. Le due figurine segnate a tratti sinuosi, volanti, le dibattute ciocche, i fiori abbozzati a volo da tre indefiniti cerchietti nell'aria, s'inclinano all'unisono come fiammelle al vento; il segno, capriccioso e mutevole, suggerisce aria, luce, moto.

Sotto il nome di Andrea Verrocchio, la raccolta del Gabinetto di stampe e disegni nella Galleria degli Uffizî, custodisce un foglio prezioso di Leonardo, opera certa del primo periodo fiorentino.[1] Si pensò al Verrocchio perchè la testa d'angelo (fig. 25) delineata a punta d'argento nel diritto del foglio è la stessa che si vede, eseguita dallo scultore, nel *Battesimo* della Galleria di Firenze, accanto al profilo tutto luce del suo compagno leonardesco. Ma un esame meno superficiale ci avverte dell'immensa distanza che separa il volto dell'angelo dipinto, piatto, con lineamenti rotondi, grossi occhi, orbite appena accennate, e il volto delineato sul foglio, con delicata e profonda sensibilità, da un segno fine, arcuato. Gli occhi, nella pittura aperti e tondi, senza luce, nello studio a punta d'argento son chini, velati dalle palpebre, proprio come si vede in un disegno veramente del Verrocchio, nella Galleria degli Uffizî. E allora ci domandiamo: Leonardo ha suggerito al maestro il tipo dell'angelo raffigurato

---

[1] *Raccolta dei disegni della R. Galleria degli Uffizî*, Olscki, Firenze.

nel quadro accanto al suo? È ipotesi poco verosimile, perchè il disegno sul verso del foglio, eseguito evidentemente al tempo

Fig. 24 — L.: Altro studio, nel Museo citato, per la *Madonna del Fiore*.

stesso di quello sul diritto, è alquanto più tardo del *Battesimo*, prossimo alle forme della *Madonna del Fiore*, sulla fine del periodo verrocchiesco di Leonardo. Dobbiamo, dunque, pensare che

F. 25 — L.: Disegno di una testa d'angelo, nel Gabinetto delle Stampe agli Uffizî.

il grande scolaro, trovatò nello studio del Maestro il disegno (fig. 26), si deliziasse, in un momento di ozio, a trasformare in un suo sogno pittorico la testa studiata dallo scultore con in-

Fig. 26 — Andrea Verrocchio: Disegno per una testa d'angelo, nella Galleria degli Uffizî.

tenti plastici, con ombre intense per afforzare il rilievo delle masse arrotondate. Gli scuri, e con essi il risalto vivido dei bianchi, quasi scompaiono, invece, dallo studio di Leonardo, riducendosi a tenui sfumature grige, a mezze luci: traduzione pittorica. Al

prototipo del Verrocchio i bianchi lucidi, le ombre intense, il massiccio volume dei lineamenti, delle guance, delle palpebre, dei riccioli densi attorti, dànno apparenza di statua bronzea, a tutto tondo; il disegno di Leonardo attenua il rilievo, con la mobile penombra che avvolge d'aria la testa e imprime spiritualità profonda allo sguardo: le palpebre lievi, la cute sottile trasformano la superficie bronzea in superfice di seta; i riccioli, non aggroppati in nodi serpentini, ma liberi nell'aria, ora attorti a chiocciola, ora sparsi e radi, compongono al volto una cornice di vita fantastica. La rotondità greve del disegno è sostituita da una forma lunghetta, di aristocratica finezza, non più turbata dall'accento dello zigomo; l'arco che abbraccia la curva del sopracciglio e del naso, tracciato da un segno lieve, interrotto, accorda la sinuosità del profilo alle volute profonde dei riccioli: appena un tocco di matita sulle nari dilatate dal respiro, sul velluto delle labbra, sull'iride, mette un accento nella gradazione soavissima dall'ombra alla luce. La testa è la stessa, eppure il tocco delicato, un aliar d'ombre trasparenti mosse dall'aria, qualche mutamento di proporzioni, bastano al miracolo della trasformazione: la testa grossa e quasi volgare del disegno verrocchiesco, con lineamenti massicci e corti, diviene immagine di nobiltà e di spirituale grazia.

Ma più sorprende che il disegno di putto nel rovescio del foglio, dove appare la fine delicata testa d'angiolo (fig. 27)[1], non abbia ancor svelato la sua gloriosa paternità, che porti ancora il nome di uno scultore, solo per eccezione pittore, questo delizioso primo esempio dell'arte del pastello. È lo stesso florido bimbo che vediamo seduto sulle ginocchia della *Madonna del Fiore*, nel Romitaggio di Pietrogrado, con la grossa testa quasi ignuda, la molle bocca di poppante, il collo breve, ma davanti alla intensa vita del disegno e alla inarrivabile pastosità, potremmo dir, di colore, impallidisce l'immagine dipinta. Nel quadro, contemporaneo al meraviglioso schizzo, l'arte di

---

[1] *Raccolta* cit., Olscki, Firenze.

Fig. 27 — L.: *Verso* del disegno riprodotto a fig. 25.

Leonardo riflette le incertezze di un periodo di transizione, dalla tornita forma alabastrina della primitiva *Dama* Liechtenstein all'*Adorazione de' Magi*, alla padronanza dello sfumato: nel disegno, il genio del Fiorentino si rivela in tutta la sua pienezza, aiutato dalle possibilità pittoriche del tratto a matita. Non la punta d'argento usata per la testa d'angelo, non la fine matita, di cui Leonardo si serve spesso nei suoi vaporosi studi, son mezzi di lavoro al disegnatore, ma il carboncino, scorrevole e morbido, strumento fra tutti indicato per interpretare la tenera pasta delle carni infantili. Il segno è rapido, lieve, disfatto; eppure cadendo, come a volo, sulla carta preparata di bigio, determina con sicurezza inarrivabile la forma, la sua profondità, il suo movimento. La testa del bimbo, grave, assorta, chini gli occhi verso un oggetto che le mani stringono con mossa repentina, preme il mento grasso sulla morbida rotondità del busto; pochi segni ondati, come fili d'erba mossi dal soffio dell'aria, sfiorano la testina rasa; il collo è una piega di morbide carni infantili. Più che le tinte nella pittura, il segno a carboncino, sfilato e tenero, con la varietà dello spessore, con qualche ripetizione e correzione di contorno, con la sua apparenza indefinita e vaga, in pochi tratti dice la tenerezza, il tepore delle carni infantili, la grazia dei lineamenti molli e imprecisi, dei movimenti rapidi e maldestri, le sfumature della luce sulle umide labbra. Il tratto s'addensa ad accentuare gli angoli della bocca, i solchi della gola di bimbo grasso, il contorno soave della spalla; si disfà, s'annebbia, *scolora* sull'occhio, sulla fronte, sulla massa lieve del braccio, sull'orecchio abbozzato con sommarietà stupenda; vario di spessore e di tono, molle e pastoso, il segno non è più contorno: riassume, in una sintesi rapida, i gradi della luce e dell'ombra.

Vicino a questi schizzi per la *Madonna del Fiore*, un altro meraviglioso schizzo di Leonardo: la *Madonna dalla Coppa di frutta*, nel Louvre (fig. 28).[1] La mano della Vergine, le gambe

---

[1] Cfr. Berenson, *Drawings of the florentine Painters.*

Fig. 28 — L.: Disegno della *Madonna dalla Coppa di frutta* nel Museo del Louvre. (Fot. Giraudon).

Fig. 29 — L.: Studio per la *Madonna del Gatto* nel British Museum di Londra.

corrette e ricorrette del fanciullo e le pieghe seriche del nudo, il braccio paffuto e la coppa, con l'intenso scuro dei segni e di una macchia d'acquerello, aggiungono, per contrasto, leggerezza al

Fig. 30 — L.: Studio per la *Madonna del Gatto* nel British Museum di Londra.

vertice della composizione, al busto e alla testa di Maria piegati a conca, ai riccioli e al braccio destro del bimbo indicati da segni erranti, indecisi, che fan pensare a contorni di nuvola, ai ca-

Fig. 31 — L.: Studio per la *Madonna del Gatto* nel British Museum di Londra.

pricci del fumo nell'aria: la forma, piuttosto che precisata, è suggerita; partecipa alla fluidità dell'aria e della luce in cui vive.

Fig. 32 — L.: Studio per la *Madonna del Gatto* nella Galleria degli Uffizî a Firenze.

Ai disegni per la *Madonna del Fiore* e per la *Madonna dalla Coppa di frutta* si collega tutta una serie di schizzi relativi a un quadro smarrito: la *Madonna del Gatto.* Molte collezioni europee (la Raccolta Bonnat di Bayonne, il Museo Britannico, la Galleria

degli Uffizî) si dividono gli studi (figg. 29 a 31), ora eseguiti a tratti rapidi, con impeto di pioggia; ora modellati da una vaporosa trama di segni filiformi, sfrangiati, dilaganti; ora fervidi di brio e di gentile umorismo nella descrizione della lotta fra il bimbo e il micio ribelle; ora incantevoli per la sospirosa grazia del putto, che tenta calmare, con la carezza della morbida guancia, l'impazienza del prigioniero.

Uno studio, nella Galleria di Firenze (fig. 32), richiama la nubiforme leggerezza della *Madonna della Coppa*, due altri, nel British Museum, accennano alla composizione inclusa in un contorno centinato: il primo (fig. 33) è un'eco della *Madonna del Fiore*, nelle proporzioni brevi e rotondette delle immagini e nella distribuzione della luce, che raggiunge il gruppo di sghembo, da una finestrina laterale; il secondo (fig. 34) è una rapida vicenda di chiazze di luce e d'ombra, come baleni di sole traverso nuvole in fuga, che alla forma comunica mobilità fantastica, lampi di vita. La testa della Vergine, prima curva a sinistra, con tutto il corpo sdrucciolante quasi lungo un declivio, è ripetuta, da un arruffio di sovrapposte curve, china sulla spalla destra, in senso opposto all'inclinazione del corpo, verso la testa del bimbo, che stringe a sè il micio fra le tenaci braccia.

A questa nuova direzione del movimento s'informa il disegno appartenente al signor Arthur H. Pollen (fig. 35), con il risultato di una perfetta rispondenza ritmica fra le molli curve del gruppo, non raggiunta ancora negli altri studii per il quadro.[1] Il tenerissimo ritmo della composizione, indolente e leggiero, s'accorda con la multipla vicenda delle ombre e delle luci, più minute e brevi che nel disegno del Museo Britannico: gli squilli si mutano in murmure festoso. Dall'ombra che s'annida nel centro cavo del gruppo, la luce trae qualche baleno, per modellare con impressionistica rapidità le braccia della Vergine e del fanciullo, trepido nello sforzo di trattenere il gatto ribelle. E infine l'acquerello sfuma, con vaporoso trapasso di

---

[1] ADOLFO VENTURI, *Per Leonardo da Vinci*, in *L'Arte*, 1922, pp. 2-4.

luce, con ineffabile lentezza di sospiro, dalle guance reclinate di Maria alla nebulosa chioma: luce svanente nella luce.

Fig. 33 — L.: Studio per la *Madonna del Gatto* nel British Museum di Londra.

Nel rovescio di un foglio con cinque studi per la *Madonna del Gatto*, appartenente al Museo Britannico, è un'allegoria della *Purità* (fig. 36): la Vergine, seduta, all'ombra di un albero,

sullo sfondo di un paese accennato da vaghi contorni di rocce, volge a noi occhi velati di sogno. Il tratto diviene febbrile; di

Fig. 34 — L.: Altro studio per la *Madonna del Gatto* nel British Museum di Londra.

continuo si flette e sfugge, s'arrotonda e si spezza ad angolo, svanisce e si riprende, si assottiglia e s'addensa, dilaga e s'in-

sena a modellar la forma della Vergine, le rocce, le chiome dell'albero, con foga improvvisatrice. Simile capricciosa mobilità di segno ritorna in uno studio del Museo Britannico (fig. 37). Una giovinetta porta sulle braccia, camminando, un bimbo ricciuto; la giovinetta solleva il volto verso il cielo, il bimbo si

Fig. 35 — L.: Altro studio per la *Madonna del Gatto* (Fot. del proprietario Arth. H. Pollen).

china verso terra, tendendo a un oggetto invisibile la manina bramosa. L'atteggiamento indietreggiante della fanciulla dà valore allo slancio del putto, e l'aria di primavera muove riccioli e veli intorno alle delicate forme.

Il segno, in questi ultimi due studi tutto accenti, divien vaporoso nello studio per un gruppo della *Vergine col figlio e un angelo che presenta San Giovannino,* nell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 38). I tratti, sgranati come fuliggine morbida sul grembo della Vergine e sulle gambe del bambino lattante, si

rarefanno nei fluenti lembi delle vesti, sulle teste illuminate da una vaga luce di sorriso; lasciano appena intravvedere il nudo Giovannino, smarrito, tremante nel gesto di adorazione. Il

Fig. 36 — L.: Allegoria della *Purità* nel British Museum di Londra.

gruppo delle quattro immagini, che rivivrà nella *Vergine delle Rocce*, appare qui minuto, piccino, tutto vestito di primaverile freschezza.

Nella monografia di Leonardo pittore, che pubblicai per l'Istituto di Studii vinciani, tracciando i regesti dell'opera pitto-

Fig. 37 — L.: Disegno di *Giovinetta che porta sulle braccia, camminando, un bimbo* nel British Museum di Londra.

rica del maestro, mi attenni all'attribuzione della discussa *Dama dell'Ermellino* (fig. 39) al Boltraffio, pur riconoscendo nell'opera una sensibilità non consueta all'arte del buon Maestro milanese.[1] Ora il dubbio ha preso consistenza. Le immagini del Boltraffio, pittore tendente a parallelismo di linee compositive – tipici esempi il quadro della famiglia Casio, la *Madonna* dell'Accademia Carrara, la tavola votiva nella Raccolta del Conte Palffy, la *Madonna lattante* della Galleria Nazionale di Londra – hanno spesso una costrizione, una voluta impassibilità di atteggiamento, ben lontane dalla scattante vita nervosa della *Dama dell'Ermellino*. Si notano, è vero, due eccezioni, la *Madonna* della Galleria Nazionale di Budapest, la *Madonna* del Museo Poldi Pezzoli a Milano, dove l'effetto di movimento è vivacissimo, ma nessun confronto si potrebbe sostenere tra queste immagini dai marcati e larghi lineamenti, dal profilo a spigoli acuti, e l'immagine di Cracovia, con lineamenti fini e vellutati.

Il sorriso stira le labbra, illumina il volto tanto della ignota di Cracovia, come del ritratto muliebre di Gio. Antonio Boltraffio nel Museo Metropolitano di New-York, ma negli occhi sbarrati della fanciulla boltraffiesca, sulle labbra stirate, su tutta la fisionomia tesa per la contrazione della bocca, s'imprime con fissità di maschera, accentuando ogni contorno; ed è così lontano da quello tenue arguto che stira le labbra sottili e traluce dai vividi occhi della *Dama* di Cracovia, che basterebbe, da solo, a rivelare la distanza tra gli autori dei due quadri. I ritratti del Boltraffio,

---

[1] H. D'Ochenkowski, *La « Donna coll'Ermellino » è una composizione di Leonardo da Vinci*, in *Raccolta vinciana*, Milano, 1919, fasc. X; W. Bode, *Leonardo's Bildnis der jungen « Dame mit dem Hermelin» aus dem Czartoryski Museum in Krakau und die Jugenbilder des Künstlers*, in *Jahrb. d. K. preuss. Ks.*, Berlin, 1915, XXXVI, 189; E. Möller, *Leonardos Bildnis der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski in Krakau*, in *Monatsh. f. Kw.*, Leipzig, 1916, IX, 313; W. v. Seidlitz, *Leonardo da V. und die «Dame mit dem Hermelin»*, in *Preussische Jahrb.*, Berlin, 1916, 164, 501, 508; Jan Boloz Antoniewicz, *Swiatynia zagadkowa L. d. V.*, Lwow, 1900 (*Il tempio misterioso di L. d. V.*); Id., *Portret Cecylii Gallerani przez L. d. V.*, Krakow, 1900 (*Il ritratto di Cecilia Gallerani per L. d. V.*); Mary Berenson Logan, *Dipinti italiani a Cracovia*, in *Rassegna d'Arte*, 1915, XV, 25; G. Gronau, *Die Bildnisse von Raffael u. Leonardo der Czartoryski Sammlung in Krakau*, in *Zeitschrift f. bild. K.*, n. F., Liepzig, 1915, XXVI, 148; Franz Bock, *Leonardofragen*, in *Rep. f. Kw.*, Berlin, 1916; E. Voigtländer, *Ein Beitrag zu dem Bildnis der Sammlung Czartoryski*, in *Kunstchronik*, n. F., 1914-15, a. 26, n. 39, 473.

Fig. 38 — L.: *Madonna col Bambino, San Giovanni e un Angelo*, nell'Ashmolean Museum di Oxford.

con larghi volti, si staccano dal fondo unito per luci abbaglianti fra la crudezza delle ombre nere, che disegnan spiccati i contorni dei lineamenti; il ritratto di Cracovia, col suo fine ovale appuntito, s'intona al fondo per la dolce velatura del lume, interrotto da ombre trasparenti. Il Boltraffio non conobbe mai la delicatezza e la mobilità dei riflessi che animano il volto appuntito della *Dama dell'Ermellino* e si mettono all'unisono con l'arguto sorriso; nè seppe render così finemente il velluto della cute, che sul petto e sulle spalle lascia trasparire, per le variazioni multiple e impercettibili dell'ombra, il fremito di una fibra nervosa; nè far che la stoffa interpreti il movimento della forma così sapientemente come il soffice panno della manica trinciata. I drappi del Boltraffio si accartocciano metallici come sulla bella *Madonna* Casio; una sol volta, in una deliziosa immagine di Santa, dipinta a fresco nei finti oculi del Coro delle monache al Monastero di San Maurizio in Milano, si svolgono in gomitoli di strisce variopinte, con effetto decorativo ammirabile, ma non s'immedesimano con la forma, come avviene nel ritratto Czartoryski e in tutte le opere vinciane. La mano contratta, il polso malpiegato potrebbero far dubitare, ma i difetti sono accentuati da guasti, e ogni altro dato ci conferma l'attribuzione a Leonardo: anche la collana, che segue il movimento delle spalle e del collo con la varia distanza dei grani rarefatti, fiocchi lievi, di ceniglia.

Passano davanti al nostro ricordo i più noti ritratti del Boltraffio: la bonaria *Dama* del Castello Sforzesco, il *Gentiluomo* di Chatsworth, la civettuola fanciulla di New-York, *Girolamo Casio, laureato,* nella Galleria di Brera, un *Ignoto signore,* nel Palazzo Borromeo all'Isolabella: sempre vediamo il campo del quadro invaso dal busto ampio e solido, da spalle quadrate, da larghe teste lucenti con ben culti riccioli, i profili sagomati da zone d'ombra taglienti, volti e busti in posizione frontale o girati nella stessa direzione, di tre quarti, senza spostamenti dall'asse verticale; appena il *Gentiluomo* del Palazzo Borromeo piega alquanto verso una spalla la massa glabra della testa.

Ma nel campo dell'oblunga tavola si slancia agile la figuretta di Cracovia, tagliata poco sopra il ginocchio: domina in altezza,

Fig. 39 — L.: *La Dama dell'Ermellino*
ritratto nella Galleria Czartoryski di Cracovia.

non in larghezza, allontanando ogni impressione di massività e di peso; e in accordo con la tenuità nervosa della forma è il movimento a spira, tipicamente leonardesco. In quest'immagine,

così affilata di contorni, nel repentino volgersi della testa come a un improvviso richiamo, nello stelo vibrante della persona, all'unisono con l'espressione vigile e astuta della bestiola sgu-

Fig. 40 — L.: La *Belle Ferronière* nel Museo del Louvre.

sciante tra le braccia nervose della dama, ci sembra vedere l'opera, non di pittore lombardo, seguace di Leonardo da Vinci, ma del Maestro stesso, nel suo periodo fiorentino, avanti l'*Adorazione de' Magi*.

La datazione al periodo milanese aumentava i dubbi sull'origine leonardesca dell'altro discusso ritratto, noto sotto il titolo di *Belle Ferronière* (fig. 40), origine evidente invece quando lo si collochi tra le opere della giovinezza, dopo la *Dama dell'Ermellino*. Si vide nell'assenza dello sfumato una ragione per cancellar la pittura dal ciclo delle opere leonardesche,[1] eppure è appunto lo sfumato che toglie alle carni ogni vivezza di colore, distrugge il corallo delle labbra, l'incisivo contorno fiorentino. La sclerotica, specialmente dell'occhio sinistro, si tinge di rosso, come se il color della veste, scaldata la spalla sinistra, si riflettesse nel-

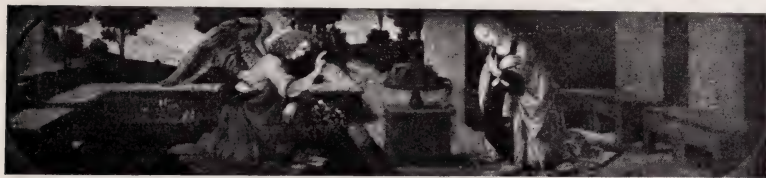



Fig. 41 — L.: L'*Annunciazione*, nel Museo del Louvre. (Fot. Alinari).

l'occhio e sulla gota; così i gelsomini della *Madonna del Fiore* tingono la loro bianchezza ai riverberi cilestri e aurati della veste azzurra e del tramonto che colora la Vergine e il Bambino. Il principio leonardesco di avvolger l'immagine in luce di tramonto è applicato pienamente: la doratura tutto invade, le carni di soffice felpa e i capelli castano dorati, la veste rosso oro, di velluto morbidissimo, con nastri d'oro vecchio e orlatura verde a ricami aurei, persino la canutiglia di vetro dorato e nero, che

[1] Dal Padre Dan, *Le trésor des merveilles de Fontainebleau*, Paris, 1642, p. 135, è indicato il ritratto, oggi comunemente conosciuto per la *Belle Ferronière*, tra le opere di Leonardo, quale «portrait d'une duchesse de Mantoue». Fu chiamato ritratto di Lucrezia Crivelli da Gault de Saint Germain, di Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino, dal Müntz, di Beatrice d'Este dall'Hewett (in *The Burlington Magazine*, 1907), ma per la prima ipotesi non c'è fondamento, per la seconda e la terza i confronti iconografici danno risultati contrari. La discussione avvenuta a Parigi, a proposito d'un preteso originale esistente in America, mise in chiaro per tutti la originalità, la bellezza, il valore proprio a Leonardo, del quadro del Museo del Louvre (cfr. A. Venturi, *Leonardiana*, II, in *L'Arte*, 1924).

Fig. 42 — L.: Studio nel Gabinetto delle Stampe e dei disegni nella Galleria Corsini a Roma.

dà risalto alla luce sul collo. In armonia con questa soffice tonalità aurata è l'immagine calma, che accentra tutta la vita nello sguardo profondo e indagatore.

L'*Annunciazione* del Louvre (fig. 41),[1] rappresentata nel gabinetto della Galleria Corsini a Roma da un disegno (fig. 42), rispecchia pure l'arte di Leonardo verso la fine del periodo fiorentino. L'*Annunciazione,* con forme ancor nitide, quattrocentesche, nel quadro Uffizî, s'intenerisce ora nel piccolo

Fig. 43 — L.: Particolare dell'*Annunciazione* del Louvre.

spazio, nelle proporzioni impicciolite delle cose; le piume (fig. 43), sollevate dall'aria, son falde luminose entro la soffice massa dell'ala, le chiome della Vergine (fig. 44) si sfilan cadendo in ciocche di pallida lana, i lineamenti s'incurvano, le palpebre chine si disfanno nel fluido luminoso che le avvolge, i fiori emergono dalle foglie con fragile grazia di ondeggiamento, aprendo le corolle al tocco della luce; sprillano dal tappeto d'erba nel fioco lume della sera. E non sono i fiori dell'*Annunciazione*

---

[1] L. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Paris,* Berlin, 1839, pp. 423-424; Rosenberg, *L. d. V.*, 1898, p. 54; E. Jacobsen, *Italienische Gemälde im Louvre,* in *Repert. f. Kw.*, XXV, 1902, p. 287,; G. Frizzoni, in *Zeitschr. f. bild. K.*, 1894, p. 79; Berenson, *North Italian Painters,* 1907, p. 260; Mac Curdy, *L. d. V.*, 1904; A. Venturi, *Leonardiana,* II, in *L'Arte,* fasc. II-III dell'annata XXVII, 1924, pp. 49-57.

di Firenze e della *Vergine delle Rocce,* di vetro lucente; non rifrangon la luce, l'assorbono nella tenerezza del loro tessuto.

Scompare il leggìo adorno, il signorile palazzo fiorentino: sulla soglia di un'umile casa, davanti a un modesto leggìo, come a un altare, la Vergine ascolta le parole sussurrate dall'angelo nell'ombra della sera: gli sguardi non s'incontrano, si ripiegano dentro di sè, avvinti dal pensiero che simultaneamente curva le

Fig. 44 — L.: Altro particolare dell'*Annunciazione* del Louvre.

teste luminose. Come dalla *Madonna del Garofano* alla *Madonna del Fiore,* dall'*Annunciazione* degli Uffizî all'*Annunciazione* del Louvre, le forme s'impiccioliscono, le ombre crepuscolari si estendono, la scena diviene più intima e patetica. Il manto dell'Angelo, dove le pieghe forman grembo, si riempie d'aria; rossi riverberi salgon da esso nel cavo dell'ala. Sul pavimento di mattoni, di un luminoso rosso scolorito, contro l'ombra trasparente e vellutata delle panche e dei muri, è in ginocchio la Vergine. L'ombra disegna i grandi occhi, la bocca, le nari, così che la tinta del volto rimane chiara, appena tocca da uno svanito rosa sulle guance: un'orlatura di velluto nerazzurro mette in risalto il pallore del volto. Di là dal recinto le ombre si addensano, a infonder sacro silenzio alla scena.

Fig. 45 — L.: Studio per un'*Annunciata*
nel Gabinetto delle stampe e disegni agli Uffizî.
(Fot. Anderson).

Vicino di tempo al quadretto del Louvre è un altro misconosciuto disegno di Leonardo agli Uffizî: una testa di Vergine, evidentemente studio per un'*Annunciata* (fig. 45). Gli occhi velati dalle palpebre, lo sfuggir del volto, quasi di profilo, la bocca schiusa come al mormorìo delle parole d'umiltà: « Ecce Ancilla Domini », richiamano l'*Annunciata* del Louvre, ma nel disegno il Pittore più si accosta ai tipi del Verrocchio e alle seriche lucentezze di alcuni disegni primitivi, e si abbandona alla gioia di creare alla testina languente la cornice di un'acconciatura di fata. Trecce, nastri, gemme, sventolii di chiome, di veli e di fiocchi, vibrazione aerea di tessuti annunciano l'opera di Leonardo. La luce sfiora, cadendo dall'alto, il velluto del volto, delle labbra arcuate, del collo sottile, e trae dalla fantastica frangia di ciocche i bagliori acciaietti delle chiome dipinte nel periodo primitivo: l'occhio, sotto il velo delle palpebre e delle lunghe ciglia, si smarrisce in un fluido d'ombra.

Il delicato lume, il tessuto soffice del volto, il discontinuo segno dell'arco sopraccigliare basterebbero a rivelar l'origine leonardesca dell'opera; l'acconciatura ne è prova certa. La frangia serica delle chiome crea al profilo reclinato un fondo vaghissimo di ombre e luci; dalle ciocche anguiformi si staccano fili tremuli a romperne la compattezza; l'onda rapida, la luce metallica delle anella spioventi sul volto, vanno morendo sulle spalle, nelle trecce che si snodano pigre: veli, fiocchi, nastri agitati dall'aria, accelerano al vertice dell'immagine il ritmo del movimento rapido, aereo: batter d'ali, fremito di luci vaporose tra l'ombra. In questa varietà fantastica di ritmo, come nella insuperata leggerezza dei tratti d'acquerello, che descrivono lo scompiglio di un fiocco al vento, il soffice volume di una treccia, la nubiforme trama di un velo, si palesa tutto Leonardo, il suo sogno di forma vivente nell'aria, mossa dalle vibrazioni della luce e dell'ombra. Una ciocca di capelli libera al vento, indicata da tratti ritorti come brulichìo di aspidi, forma il vertice fiammeo della volubile acconciatura.

Fig. 46 — L.: L'*Orafo*, della Galleria Pitti a Firenze.
(Fot. Anderson).

In Firenze, sotto il mediocre nome di Ridolfo Ghirlandaio,[1] sostituito dalla critica moderna al nome di Leonardo, si è celato, per troppo volger d'anni, il valore di una pittura degna di prender posto fra le gemme della Galleria Pitti (fig. 46). La nuova tradizione, messe forti radici in quest'ultimo quarantennio, ha avvolto d'ombra il raro quadro, oscurando gli sguardi, che lo sfioravano indifferenti. Eppure il volto dell'orafo, che si china pensoso a contemplare il gioiello uscito dalle sue mani, non con sguardo di soddisfatta vanità, ma con lo sguardo profondo di chi pesa l'opera propria e ne scruta il valore, basta a suggerir, a un esame meno fugace e meno inceppato da prevenzioni, il grande nome di Leonardo.

Volge la sera: le forme si ammorbidiscono; le ombre tra i mobili riflessi disfanno i grossi lineamenti, macerano le carni, imprimendo alla fisionomia una profonda sensibilità, ingrandiscon le orbite dell'occhio assorto e intorbidito; ogni tinta scolora, e il volto, privo di freschezza, affaticato, assume un'intensità quasi dolorosa di attenzione e di pensiero: ripiegato su se stesso, nel silenzio della sera, l'artista scruta alle ultime luci del tramonto la propria creazione, e l'occhio profondo, il volto emaciato sembrano riflettere ancora il tormento della ricerca, il dubbio della perfezione, l'incessante al di là dei sogni d'arte di Leonardo, l'inquietudine sua di creatore. Vi è l'amore dell'artista nello sguardo che segue la capricciosa forma del gioiello, ma vi è anche il tormento nascosto.

Lo scolorimento delle tinte è tale da dar alla pittura aspetto monocromo: la manica marrone caldo, adorna d'una rete di seta nera, non rompe il tono bruno dell'immagine; l'occhio sanguigno, le labbra morelle, la massa fulva dei capelli si fondono nel tono bruno del volto: lo sfumato distrugge il colore.

Le mani, coperte come di una superficie di guanto fine, sono tipiche di Leonardo, le dita s'ombrano a vicenda, lasciando dalle aperture sfuggir i bagliori del tramonto; i capelli sono di vera

---

[1] Adolfo Venturi, *Un rivendicato Leonardo nella Galleria Pitti*, in *L'Arte*, fasc. I-IV, 1925.

seta, gonfi, eppur segnati uno a uno, librati al soffio dell'aria: la gemma preziosa grigio argento, contorta anch'essa all'apice dalle nervose dita di Leonardo, spicca sul nero della veste con effetto raro; la rete nera che involge le maniche varia lo spessore della propria trama, seguendo il movimento delle grandi pieghe.

Fig. 47 — L.: Studio per un'*Adorazione del Bambino*, nella Galleria di Venezia. (Fot. Anderson).

Il paese ha sofferto, specialmente a sinistra, ma l'arco del ponte, le case tramate da fili di luce, il crocchio di figurine, riso di luci gemmee, l'albero stellato dai rami tesi come quelli della palma nell'*Adorazione de' Magi*,[1] i profili delle macchiette,

[1] Cfr. Girolamo Calvi, *L'« Adorazione dei Magi » di Leonardo da Vinci*, in *Raccolta vinciana*, maggio 1919, fasc. X; Carlo Brun, *Leonardo's Anbetung der Magier im Lichte seines « Trattato della Pittura »*, in *Raccolta* cit.

abbracciati da una rapida curva come nella Vergine dell'*Annunciazione* al Louvre, tutto rivela che il quadro, condannato finora a così umile vita nella Galleria, splendida d'illustri nomi, è opera creata da Leonardo nel periodo stesso del capolavoro suo in Firenze: l'*Adorazione de' Magi*.

Una serie di disegni ammirabili per l'*Adorazione dei Pastori* si allaccia al grande quadro incompiuto della Galleria Uffizi, ne riecheggia lo spirito. Nel primo schizzo, custodito dall'Accademia di Venezia (fig. 47), tutta la composizione s'impernia sul movimento a spira, lene per la Vergine e il Bambino disteso a terra, vorticoso nelle figure di Giuseppe e del Pastore che inoltra, con impeto, dietro il muricciolo, schermo alla luce. Come nell'*Adorazione de' Magi*, il centro, calmo, della scena, è chiuso in una turbinante cornice. E il contrasto fra il tratto a penna, breve, sprizzante e rapido come favilla, che esprime l'irrequietudine delle membra del paffuto Gesù e del vecchio mago Giuseppe, e il segno leggerissimo, che forma il ricciuto Giovannino in un continuo riecheggiar di curve, accentua la grazia trepida del minuscolo adoratore. Gli angeli annunziatori, che Giotto nell'Arena di Padova raduna sulla capanna di Gesù, gli angeli, che nel *Presepe* di Benozzo Gozzoli intonano le laudi, schiera dietro schiera, nel paese fiorito, gli angeli menestrelli che nel *Presepe* della Bottega di Piero della Francesca ad Arezzo, allietano la festa, in una candida luce di giorno senza nubi, qui passano sopra la capanna, allacciati mano a mano, in vertiginoso mulinello di danza, anticipando di quasi un ventennio la divina danza degli angeli sopra il *Presepe* di Sandro Botticelli, nella Galleria Nazionale di Londra. La rapidità del volo è tale che, a destra, le forme appena s'indovinano nell'intrico dei segni, e la veloce rota che passa turbinando, come mulinello di foglie in preda al vento, sul capo della Vergine, centro della scena, si ripercuote nell'interno della capanna, nelle immagini di Giuseppe e del Pastore, avvitate a comporre una sola spira.

La lieve tinta di umorismo che colora spesso la grazia dei putti di Leonardo e ha un delizioso esempio nel San Giovannino

di questo disegno, si accentua in un secondo studio, pure dell'Accademia veneta (fig. 48), per un angioletto messaggero, un giovane pastore, Gesù e Giovanni. La figurina di Gesù è ripetuta tre volte, due adagiata, quasi ruzzolante al suolo, nell'atteggiamento datole dal disegno che ora citammo; una, protesa, nel gesto di benedizione, verso Giovanni che da lungi si sprofonda, tutto rotondo, tutto di carne morbida, in un cerimonioso

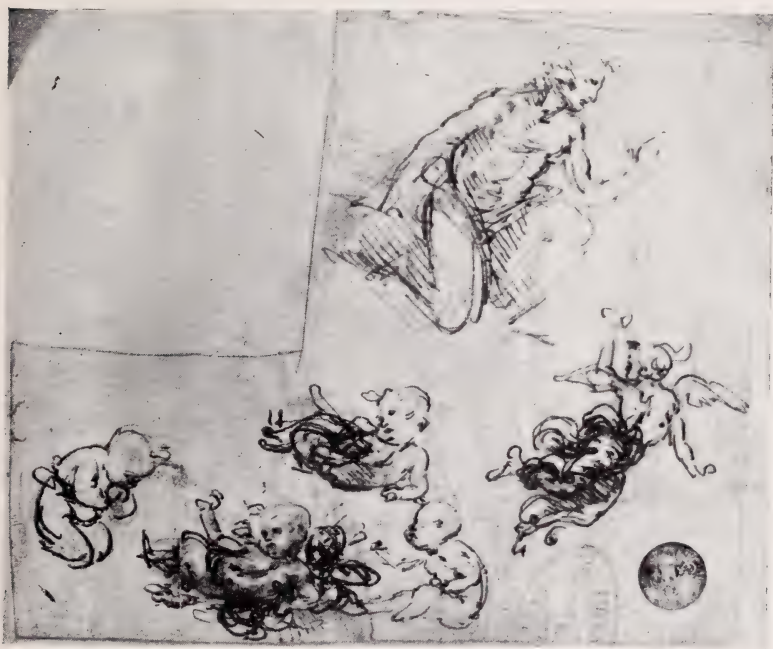



Fig. 48 — L.: Studio per una *Natività*, nella Galleria di Venezia.

inchino. La minuscola forma, compresa in una curva sintetica, dalla testina rasa alle gambe grassocce, sembra modellata nel guscio di un ovo, come quella del Bambino Gesù sul giaciglio. Osservatore profondo dell'infanzia, dei moti, delle espressioni che, nei momenti di compunzione e di preghiera, ripetono in tinta più carica le espressioni gravi dell'uomo adulto, Leonardo ci dà, nella immagine adorabilmente comica di Giovannino, una delle più acute interpretazioni dello spirito infantile.

Fig. 49 — L.: Studio per una *Natività*, nella Kunsthalle di Amburgo.

Fig. 50 — L.: Studio per un'*Adorazione dei Pastori* nel Museo Bonnat a Bayonne.

Ancora uno schizzo, nella Kunsthalle di Amburgo (fig. 49): Gesù è studiato tre volte, due steso al suolo, una quasi seduto, con un dito in bocca; in alto, si vede Giuseppe in colloquio con due giovani pastori. Il segno, in questo terzo studio, con prodigiosa sensibilità, descrive, a tratti volanti, a ghirigori, a virgole, a punteggiature, il movimento dell'aria e della luce, svanisce e riappare, mutevole, rapido: prepara, nel gruppo mirabile di Giuseppe e dei pastori, l'effetto di vacillanti fiamme che si sprigiona dagli ondati contorni dell'*Adorazione de' Magi*. Lo schizzo di Gesù seduto è il più vivace della serie, elaborata traverso tanti studi, per la stessa figura: i tratti s'addensano in macchie d'ombra, mobili e intense; due neri tocchi d'inchiostro sprigionan dallo sguardo scintille; un ciuffo di capelli s'invola dalla fronte come foglietta strappata dal ramo.

L'ultima fase di questa composizione è rappresentata probabilmente dallo studio nella Collezione Bonnat (fig. 50): sulla soglia della capanna, appena indicata, si aggruppano i pastori e Giuseppe, quinte al gruppo centrale, isolato, di Maria, Giovannino e Gesù. Il Battista non è più il cerimonioso adoratore del piccolo Dio, il delizioso chierichetto compunto; tutto chino, tutto incuriosito, tocca Gesù con esitanti manine, quasi con la paura infantile di rompere il fragile trastullo, mentre Giuseppe, vecchio filosofo dall'occhio acuto, che Leonardo ripeterà nell'*Adorazione de' Magi*, osserva e medita sul mistero della vita.

La scena cambia in uno studio a punta d'argento e penna, su carta turchina, nella Collezione di Windsor (fig. 51): la Vergine è sola, in adorazione del Bimbo, all'aperto. Ondulazioni lontane di colli riecheggiano la curva dell'immagine tutta china come ad avvolgere in una carezza protettrice, in un abbraccio di amore, il fanciullo. In quello slancio, in quell'appassionata cadenza di curve, il delicatissimo schizzo preludia alla voluttuosa arte del Correggio.

Ancora una serie di disegni, raccolta sopra un foglio del Museo Metropolitano di New-York (fig. 52), dimostra come Leonardo instancabilmente elabori ogni sua invenzione. Il gruppo di Maria

col figlio ritorna quattro volte: a destra, il bambino seduto, la madre in ginocchio, si parlano con gli sguardi, l'occhio estatico di Gesù cerca l'occhio materno che gli sorride; a sinistra, sulla forma del bimbo, indefinita, celata da un groviglio di fili, Maria si china in languente gesto di protezione; lo stesso gruppo si ripete, ingrandito, in un angolo del foglio, ove la Vergine, memore, nel profilo sinuoso, di tipi botticelliani, ammira, aperte le braccia, occhi ingranditi dall'ombra, il figlio steso al suolo:

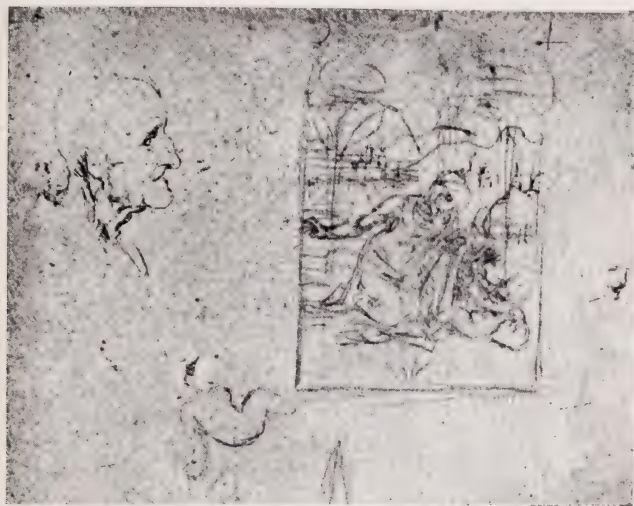



Fig. 51 — L.: Studio per l'*Adorazione del Bambino* nella Royal Library a Windsor.

l'interno della capanna, aperto per un'arcata sopra il paese, raccoglie una vaporosa trama di mezze luci intorno al tenero gruppo, e l'alta figura della Vergine, che si disegnava ampia e soffice nello schizzo sovrastante, ora, meno curva, sembra tremare in quella penombra animata di riflessi. Ed eccola, di nuovo, al centro del foglio, comprendere, nel gesto protettore delle aperte braccia, il piccolo Gesù e Giovannino. L'atteggiamento dei bimbi, che a piè del foglio è ristudiato sugli schemi antecedenti, preludia ora a quello dei bimbi nella *Vergine delle Rocce.*

Protese le braccia e il busto, Maria forma il vertice del gruppo piramidale: una grotta d'ombra è centro della composizione, come nel quadro del Louvre. Così, traverso i successivi stadi, il *Presepe* di Leonardo quasi raggiunge la *Vergine delle Rocce.*

Fig. 52 — L.: Studî per una *Natività*, nel Metropolitan Museum di New York.

Fra gli innumerevoli disegni che preparano l'*Adorazione de' Magi,* citiamo uno studio di lotta tra leone e drago in un foglio della Collezione di Windsor (fig. 53), quasi per intero occupato da una grande figura di Vergine allattante il Bambino, verso

Fig. 53 — L.: Studî varî, nella Royal Library di Windsor.

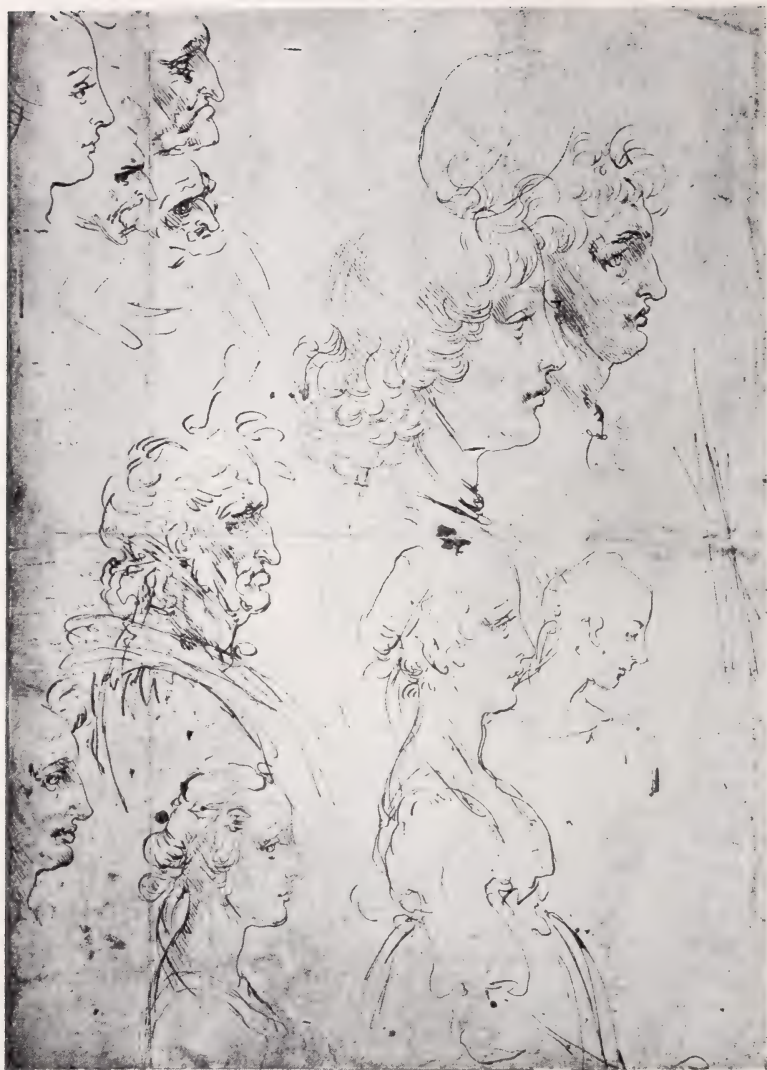



Fig. 54 — L.: Studi varî, nella Royal Library di Windsor.

cui inoltra il piccolo Giovanni; un altro di vecchio, pure a Windsor (fig. 54), profilo di sparviero, scarnito e macabro, scavato da chiazze, da grumi densi d'inchiostro sotto

Fig. 55 — L.: Particolare del disegno a fig. 54.

gli zigomi, nell'orbita fonda (fig. 55). In questi due fogli son ripetuti, a tratteggio fitto, quasi parallelo, profili vari, lontani dal movimento che infonde, in ogni forma del quadro, fan-

Fig. 56 — L.: Altro particolare del disegno a fig. 54.

tastica vita: solo due profili di giovinetta (fig. 56) vantano il segno rapido volubile e sensitivo proprio a Leonardo quando si abbandona all'opera d'arte. Un foglio degli Uffizî (fig. 57) invece rispecchia lo spirito stesso del quadro, in una dolorosa testa di giovane, consunta da incandescenza; le ciocche lambiscono

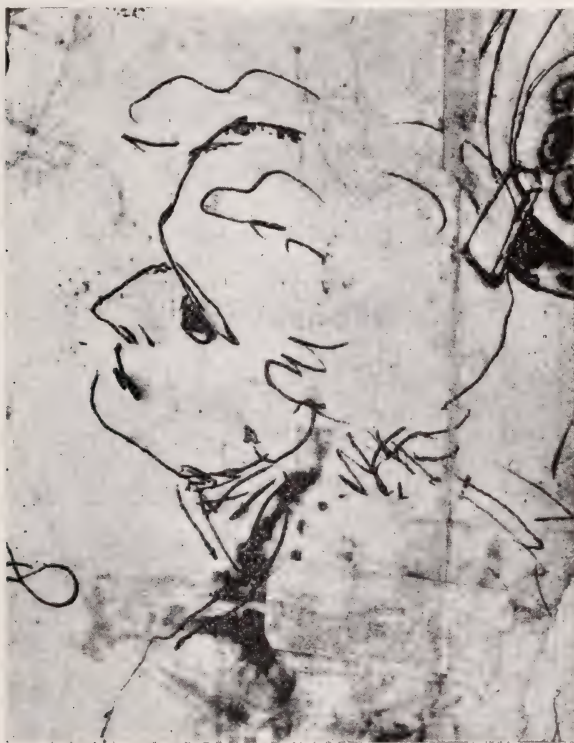



Fig. 57 — L.: Studio di testa, nella Galleria degli Uffizî.

in lingue di fiamma la fronte convessa, mentre, nel cavo dell'orbita, l'occhio vela il suo febbrile splendore: i lineamenti appaiono indefiniti, mutevoli, come di ombra umana riverberata sulla parete dai guizzi di una fiamma oscillante. E tutta la magìa dell'*Adorazione de' Magi* è appunto in questo profilarsi di effimere parvenze.

Nella raccolta della Galleria del Louvre è una serie di nudi in movimenti complessi di torsione (fig. 58), e uno studio di alcune immagini di pastori e del vecchio prostrato (fig. 59); nel Museo di Colonia (fig. 60) un gruppo di nudi tutto avvivato da segni a favilla, che ci richiamano certe pagine del *Purgatorio* dantesco di Sandro Botticelli; nel Museo Britannico si vedono due giovani in colloquio e un terzo che fugge rin-

Fig. 58 — L.: Studî per l'*Adorazione de' Magi,* nel Museo del Louvre.

tronato dalla tuba, identico ai già citati nei caratteri del segno (fig. 61); nella Collezione dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 62) e nella Collezione Oppenheimer a Londra (fig. 63); studii di cavalli e di cavalieri per il fondo, che si ripresenta, completo scenario, agli Uffizî (fig. 64); a Windsor, nella Biblioteca Reale, disegni di animali (fig. 65). Frequenti, tra gli studî per l'*Adorazione de' Magi,* sono schizzi di cavalli: notevoli quelli sopra un foglio della Biblioteca Reale di Windsor (fig. 66), ove, fra teste di cavallo, ricercate nel movimento dei tendini, delle nari, delle feroci dentature, nell'impeto del balzo, appaiono una testa

di leone ruggente e un profilo d'uomo, simile a quelli della *Battaglia d'Anghiari,* con l'occhio piccolo e cavo, la bocca squar-

Fig. 59 — L.: Studî per l'*Adorazione de' Magi,* nel Museo del Louvre.

ciata dal grido: caricatura di ferocia, che si stampa sulle impronte di quei profili di fameliche belve e di destrieri ebbri

Fig. 60 — L.: Studî per l'*Adorazione de' Magi,* nel Museo Waldrat-Richartz a Colonia.

dell'odor di sangue, pronti a dilaniare col morso i nemici. Un disegno a penna, nel British Museum (figg. 67-68), con

Fig. 61 — L.: Studî per l'*Adorazione de' Magi*, nel British Museum di Londra.

studî, nel diritto, di figure per l'*Adorazione de' Magi*, è giustamente famoso per l'allegoria schizzata sul rovescio: la Fortuna

in lotta con l'Ingratitudine, l'Invidia e l'Ignoranza. I segni scoppiettano come razzi: il ciclone sembra travolgere le chiome dell'albero e le aggirate forme umane, come i cavalieri e gli impennati cavalli nel fondo dell'*Adorazione de' Magi*.

La scena dell'*Adorazione* è al completo nel disegno già Galichon (fig. 69), che pure non rappresenta la fase ultima dell'opera; anzi, ad evidenza, è meno vicino di alcuni fra gli studi

Fig. 62 — L.: Disegno dell'Ashmolean Museum di Oxford.

citati, alla pittura. La tradizionale capanna, aperta nel fondo e ai lati verso la scala, gli edifici, i colli che si vedono nel quadro, s'innalza dietro la Vergine seduta sulla soglia, china verso il fanciullo che afferra il dono con mani bramose; due gruppi di re e di pastori avanzano dai lati; dietro il sacro gruppo, nella capanna, è la greppia, con l'asino e il bue. La pittura (fig. 70), in confronto al disegno Galichon, rappresenta la ricerca sottile, l'incessante elaborazione del concetto primitivo nell'arte di Leonardo, il trasporto della scena dal mondo della realtà

in un mondo di fantasia, l'affinarsi continuo della visione pittorica. La tradizionale capanna è scomparsa, e l'occhio spazia lontano, dietro lo steccato che accoglie nell'ombra le immagini,

Fig. 63 — L.: Disegni, nella Raccolta Oppenheimer di Londra.

dietro gli alberi dal fusto diritto e dalla chioma espansa, verso il paese, cui gli archi in ruina, i zig zag delle scalinate, gli slanci turbinosi dei cavalli, tolgono ogni stabilità, ogni determinazione plastica, di continuo variando il gioco dei lumi. Poche figure

intorno alla Vergine col Bambino, nel disegno Galichon, ma nel compiuto quadro la folla, elemento pittorico per eccellenza. E la folla circonda la Vergine, le sovrasta nel fondo, mobile siepe corsa da guizzi di fiamma.

Maria, nel disegno Galichon, è la madre amorevole, l'umile donna sorpresa, intenta a tutto quel fervore d'omaggi per il suo vispo fanciullo, e questi stringe il dono del vecchio re, a lui proteso con impeto; nel quadro, Leonardo rinuncia all'intimità familiare della scena: la Vergine, col busto eretto, è la regina,

Fig. 64 — L.: Disegno per il fondo dell'*Adorazione de' Magi* nel Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî in Firenze.

distante, pur nella grazia del suo sorriso, dal popolo che le porge i tributi; il Bambino non afferra più con impeto di gioia il dono, ma appena con la sinistra sfiora il coperchio del vaso d'oro, e l'immagine del re, sorretta dall'esile palmo della mano, sosta, paurosa d'accostarsi alla divinità, all'altare. La Vergine, isolata, accentra in sè la luce, che appare e svanisce nell'ombra notturna, nei profili aurati della folla; un valico d'ombra separa la sacra immagine dal mondo attorniante, e di là da quel valico, le prime figure portan la mano alla fronte, abbagliate dal fulgore divino. « Le figure che son fatte dinanzi al

fuoco appariscano scure nella chiarezza d'esso fuoco, perchè quella parte d'essa cosa che vedi è tinta dall'oscurità della notte e non dalla chiarezza del fuoco: e quelle che si trovano dai lati, sieno mezze oscure e mezze rosseggianti; e quelle che si possono vedere dopo i termini delle fiamme, saranno tutte illuminate

Fig. 65 — L.: Disegni d'animali per l'*Adorazione de' Magi* nella Royal Library di Windsor.

di rosseggiante lume in campo nero. In quanto agli atti, farai le figure che sono appresso, farsi scudo con le mani e con i mantelli a riparo dal soverchio calore... ».[1] Così tratteggia Leonardo, nel *Libro della pittura*, l'irradiarsi di abbacinanti riverberi da un fuoco nell'ombra della notte. L'effetto notturno si accentua

---

[1] *Trattato* cit., pag. 143.

nel gruppo a destra, più direttamente esposto alla luce: i corpi si piegano, s'allungano, si rannicchiano, le teste s'inclinano in vario modo, di continuo variando il vacillar dei lumi; l'ombra insinua e sfuma il rilievo, trasfonde in ogni immagine un *diapason* acutissimo di espressione patetica: l'unità è raggiunta traverso il soffio d'emozione che solleva tutti i corpi da terra e agita le figure intorno alla Vergine come lingue di fiamma lambenti la catasta di un rogo. Riflessi e ombre comunicano alle

Fig. 66 — L.: Studi per l'*Adorazione de' Magi* nella Royal Library di Windsor.

forme un intenso *pathos* (fig. 71): sia che s'annidino nei cavi profondi di un teschio, sia che uniformi s'adagino sopra un languido profilo di donna, a illuminar il trasparente pallore di un occhio estatico e l'onda di una chioma; nel fluido atmosferico i corpi non tengon più alla terra, sembrano librarsi a volo, aerei: la forma è immateriale quanto il sospiro che esalano le labbra schiuse, quanto le luci effimere nell'ombra della sera. In contrasto a quell'incessante fluttuar di riflessi e di linee, la Vergine, raccolta e calma, colpita in pieno dalla luce, appare come fuoco che animi dei suoi riverberi l'ombra in cui s'ad-

Fig. 67 — L.: Disegno per l'*Adorazione de' Magi* nel British Museum di Londra.

Fig. 68 — L.: *Verso* del disegno precedente.

Fig. 69 — L.: Disegno dell'*Adorazione de' Magi,* già Galichon, ora nel Museo del Louvre.
(Fot. Alinari).

densa la folla, faro luminoso tra oscillanti fiammelle. Così, per la luce, Leonardo trasporta in un mondo di sogno l'avvenimento sacro evocato dall'arte fiorentina come visione di fiorite eleganze.

Due opere riflettono le forme leonardesche del momento stesso in cui l'*Adorazione de' Magi* chiudeva in un sogno di luci

Fig. 70 — L.: Pittura incompiuta dell'*Adorazione de' Magi* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

e d'ombre l'arte del Quattrocento fiorentino: lo studio della Collezione Bonnat (fig. 72) per un *San Sebastiano*, forma tortile, che prelude, nonostante la vaporosa levità del segno a matita, la delicatezza dell'effetto pittorico, alle forme divincolate degli schiavi di Michelangelo; e l'incompiuto *San Girolamo* della Galleria Vaticana.

Dal fondo oscuro si protende alla luce, nell'*Adorazione de' Magi,* una testa di vecchio, quasi macabra, scavata dall'ombra che approfonda le orbite e vela il dolorante sguardo, buca la guancia sotto lo zigomo, s'addensa entro la bocca aperta a un gemito, come in uno squarcio di ferita. Nell'involucro sottile e crespo della cute, questo teschio vivente, costruito sopra una

Fig. 71 — L.: Particolare della pittura agli Uffizî.
(Fot. Alinari).

forte impalcatura ossea, appare tra due volti giovanili, di suprema delicatezza. La stessa testa ci si ripresenta, crivellata dall'ombra, nel quadro della Galleria Vaticana (fig. 73), dipinto a tinte brune sopra altre più brune. Come la grotta nella *Vergine delle Rocce,* muraglie in ruina dietro il *San Girolamo* intercettano parzialmente la luce, che si ritrae nel paese animato a destra da vaghe parvenze di roccia, a sinistra dalla evocazione di Santa Maria Novella: dall'alto, il lume, esterno al quadro, raggiunge

Fig. 72 — L.: Studio per il *San Sebastiano* nel Museo Bonnat a Bayonne.

la scarna immagine che tende nello slancio del colpo il braccio, la testa gemente sul collo scavato dall'ombra, così che le grinze

Fig. 73 — L.: Quadro del *San Girolamo*, nella Galleria Vaticana. (Fot. Anderson).

e i tendini gonfi si rilevino da esso come groviglio di radici dalla terra bruna. La fantasia di Leonardo evoca l'immagine del peni-

Fig. 74 — L.: La *Vergine delle Rocce*, nel Museo del Louvre.

tente, consunta dal dolore fisico e dall'angoscia morale, come spettro di risorto che esca dalla tomba, nell'ora del crespuscolo; come scheletro appena rivestito di pelle, illuminato, nell'orbita fonda, dal febbrile lume dell'occhio.

Le tenebre circondano l'immagine esausta nella spelonca custodita dai ruggiti del leone, che tende ad arco il corpo e sferza con l'agile coda il suolo, belva fremente sotto l'occhio del domatore. Il leone mansueto, posto dall'arte del Quattrocento accanto all'anacoreta, compagno di solitudine, ha qui la maschera feroce che vedemmo in uno studio sopra un foglio della Biblioteca di Windsor, per l'*Adorazione de' Magi*, le fauci squarciate dal ruggito: al gemito umano risponde l'urlo della belva; l'immagine sublime del penitente, avvinta dallo sguardo alla Croce, ha davanti a sè il simbolo della ferocia indoma.

La grotta, appena accennata da uno schermo di rocce dietro l'immagine di Girolamo penitente, si amplia nella prima opera del periodo milanese, la *Vergine con Gesù, il Battista e un angelo*, ora al Louvre (fig. 74); diviene un fantastico scenario di pietra, una costruzione bizzarra di massi, di lastre, di stallattiti acute, aperta da squarci verso la luce lontana del tramonto, corrosa e frastagliata così da rinfranger di continuo, sulle asperità, sugli spigoli acuti delle muraglie, fiochi barlumi tra l'ombra misteriosa. I macigni avanzano verso il capo della Vergine a raccoglier un'atmosfera velata intorno al gruppo, il quale riceve lume dall'alto e dall'esterno; la luce del cielo nebbioso, verdognola, acquea, si ritrae lontano, sopra un fantastico mondo di brume e di picchi, più viva e incandescente traverso angusti spiragli, a sinistra. Il sogno di Leonardo è divenuto realtà: le sue creature, spiriti della luce, si accendon di vita nelle penombre crepuscolari, traggono il loro fascino dalla malinconia della sera. « E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fuori, questa tal figura ha le ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per esser essa di gran rilievo e le ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'abi-

tazione, imperocchè quivi sono le ombre quasi insensibili ».[1] E altrove: « Pon mente per le strade sul far della sera ai visi

Fig. 75 — L.: Particolare della *Vergine delle Rocce*, nel Museo del Louvre.

di uomini e di donne, quando è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in essi ».[2] Qui il silenzio dell'ombra, appena

[1] *Trattato*, ed. cit. p. 83.
[2] *Trattato*, ed. cit., p. 135.

mossa da vaganti riverberi, avvolge lo strano mondo di roccia, ed è fonte di grazia alle immagini. La testa della Vergine (fig. 75), più lontana dal limitare dalla caverna e dalla luce, appare come traverso un velo di bruma: i contorni dei lineamenti si smarriscono, sfumano; le carni, le dense palpebre han vellutata morbidezza di felpa; la fibbia, che chiude il manto, è la stessa che ornava la Vergine a Monaco e a Pietrogrado, ma gemma e perle ora si disfanno nella luce, vivono solo dello splendore che ne corrode la forma. E lo spiro malinconico della sera penetra il sorriso della Vergine, vago, incerto, sfumatura aggiunta alle sfumature dell'ombra e della luce.

Anche il rilievo dell'immagine si attenua, contro il pensiero stesso di Leonardo, nel passo ora citato: il fondo liscio, marmoreo, uniforme, di Michelangelo, afforza il distacco sculturale di un'immagine dalla sua base; la grotta leonardesca, fonda e concava, protesa con i macigni fin sopra il capo della Vergine, attrae verso la sua ombra, alleggerisce, le immagini. L'unità del piano di base è abolita: le figure non ci appaiono vicine, costruite con la plastica solidità di Michelangelo, ma lontane, vaghe: il rilievo sboccia dove la luce sfiora le cose, svanisce dove l'ombra le inghiotte: perduta ogni definizione architettonica, la forma si assimila, col suo movimento instabile e morbido, al fluido creato dall'ombra della grotta e dai bagliori d'oro che ne traversano i veli. La massima luce si raccoglie sui bimbi (fig. 76), fiori di velluto, incandescenti, e in particolare sopra Gesù (fig. 77, tav. II), che benedice, seduto tra i fiori, il piccolo compagno. Nel volto abbagliato, l'occhio, in ombra, s'approfonda e lampeggia; le dita benedicenti sprigionan scintille.

Sempre più, nell'arte di Leonardo, il colore perde importanza: tra le luci che penetrano dalle acque e dal cielo, le immagini sembran raccogliere l'oro del tramonto e l'ombra dell'umida terra: il bambino Gesù assume un tono di verde bronzo con aurei bagliori, al riverbero del manto verde dell'angelo, San Giovannino, di vecchio oro; il risvolto del manto azzurro di Maria s'indora; erbe e corolle, secche, arse, animano l'ombra di fulve

scintille. Parla lo stesso Leonardo: « Quello che si domanda accade che spesse volte un viso sarà colorito o bianco e le ombre

Fig. 76 — L.: Particolare del quadro del Louvre.

gialleggieranno, e questo accade che le strade bagnate più gialleggiano che le asciutte, e che le parti del viso che sono volte

a tali strade sono tinte della giallezza ed oscurità delle strade che gli stanno per obietto ».[1]

Uno studio per la testa dell'angelo, nella Biblioteca Reale di Torino, è tra le più delicate creazioni di Leonardo. La testa del bimbo, finita come nel quadro, sfiorata da soavissime luci; la testa dell'angelo (fig. 78), modellata a tratti rapidi e vibranti, con un fuoco creativo che si smorza nella leggiadra immagine dipinta (fig. 79), traggono entrambe il loro primo incanto dalla pallida fosforescenza degli occhi, dal bagliore perlato che le iridi acquee irradiano nella penombra dell'orbita. Tra i segni obliqui che sfiorano il volto dell'angelo, indicando la direzione dell'ombra e della luce, sprizzano fino al limite della guancia i raggi che l'occhio riverbera come gemma, a rompere l'unità della corrente luminosa.

Ancora uno studio per la *Madonna delle Rocce,* nella Raccolta del Louvre (fig. 80). Sulle prime, la composizione del gruppo (la Vergine seduta di sghembo, non in ginocchio, come nel quadro, Gesù benedicente Giovannino), farebbe pensare a un'idea per la *Sant'Anna,* ma le proporzioni delle immagini, rotonde, non imponenti e slanciate come in tutti gli studi per questo secondo quadro; l'affinità di tipo tra la Vergine del disegno, coi tratti curvi e morbidi, velati di penombra, e la *Vergine delle Rocce*; la prossimità di questo schizzo a segni nebulosi, evanescenti, di eterea leggerezza, con studî ben noti del periodo fiorentino, quali il gruppo famoso per la *Madonna del Gatto* nella Galleria degli Uffizî, inducono a credere che il disegno del Louvre sia invece una prima idea per la *Vergine delle Rocce:* il tratto a conca che unisce il sopracciglio al molle contorno del naso è identico nel disegno e nella testa dipinta, uguale l'ombra fluida dell'occhio sotto le palpebre chine, il sorriso accennato dall'arco delle labbra. E lo schizzo prende posto tra le meraviglie nel campo più fertile dell'arte di Leonardo: il disegno. Prototipo a fra Bartolomeo e a Raffaello è la composizione

---

[1] *Trattato,* ed. cit., p. 220, par. 698.

Tav. II. – Leonardo da Vinci: *Gesù fanciullo*, particolare della *Vergine delle Rocce* nel Museo del Louvre a Parigi.

piramidale, ma senza l'enfasi dei gruppi del Frate o la solidità costruttiva dei gruppi del Sanzio: la carezza at-

Fig. 77 — L.: Altro particolare del quadro del Louvre.

mosferica, che sfiora le immagini e ne disperde i contorni, attenua l'effetto geometrico: le forme si fondono in una vivente piramide. La Vergine è china, fanciulla amorevole, sui fanciulli,

Fig. 78 — L.: Studio per l'angelo della *Vergine delle Rocce* nella Biblioteca Reale di Torino.

e il volto, non regolare, ha la pura bellezza del giglio nella sua fluttuante cornice di chiome: l'accento d'ombra dell'iride

Fig. 79 — L.: Particolare della *Vergine delle Rocce*, nel Museo del Louvre.

aggiunge fascino all'occhio che raggia nel pallor misterioso del volto, a tutta la forma lieve come sospiro.

A questo momento appartiene anche uno studio di testa muliebre nel Museo del Louvre, ritenuto preparatorio per la *Madonna* Litta (fig. 81). La testa china sembra immersa, dal segno fitto e impercettibile, in un'atmosfera mossa da velati riflessi

Fig. 80 — L.: Studio per la *Vergine delle Rocce*, nel Museo del Louvre.

di acque; l'occhio racchiude nell'iride pallida la soave malinconia del crepuscolo, che infonde l'incanto delle sue luci morenti a questo delicato fiore dell'ombra.

Con la *Vergine* del Louvre, penombrata da segni tenui come fili di seta, contrastano altri disegni del tempo, probabilmente essi stessi eseguiti per il soggetto della *Natività*: rapidi schizzi,

riflettenti nel tratto la foga della creazione: citiamo le danzatrici (fig. 82), nella Biblioteca Reale di Windsor e nella Galleria di Venezia (fig. 83): genî dell'aria che traversano la nebbia del fondo in un fremito di veli e di chiome; un boschetto (fig. 84),

Fig. 81 — L.: Studio per la *Madonna Litta*, nel Museo del Louvre.

pure nella Biblioteca di Windsor, visione pittorica di ombre traforate dal sole, di masse assorbite dall'atmosfera. Leonardo commenta, nell'ammirabile disegno, i concetti espressi dal *Trattato della pittura:* « Li paesi si debbon ritrarre in modo, che li alberi sien mezi alluminati, e mezzo aombrati; ma meglio è farli quando il sole è occupato da nuvole,

Fig. 82 — L.: Disegno nella Royal Library di Windsor.

che allora li alberi s'aluminano da lume universale del celo e dal ombra universale della terra; e questi son tanto più oscuri nelle lor parti, quanto esse parti sono più presso al mezo dell'albero e della terra ».[1] E altrove: « Modo di comporre in pittura i fondamenti de' colori delle piante che campeggiano nell'aria: falle come tu le vedi di notte a poco chiarore, perchè tu le vedrai egualmente di un colore oscuro traforate dal chiarore dell'aria; e così vedrai la loro semplice figura senza impedimento di vari

Fig. 83 — L.: Disegno nella Galleria di Venezia.

colori di verde chiaro o scuro ».[2] Nel disegno, senza ricorrere al lume notturno, Leonardo ci dà l'impressione di una massa monocroma traforata dal chiarore dell'aria.

Esempio di realtà trasfigurata dal movimento della luce e dell'ombra, il disegno di rocce nella Biblioteca di Windsor: un cumulo di macigni, senza peso, morbidi come tutte le cose avvolte dall'atmosfera leonardesca, avanza all'assalto

---

[1] *Trattato*, ed. cit., p. 48, § 88.
[2] *Trattato*, ed. cit., p. 288, § 911.

di una selva di picchi isolata nella nebbia del fondo: le ombre fra roccia e roccia aumentano con la propria risonanza lo slancio delle masse incalzanti.

Nel 1839 entravano a far parte della Pinacoteca di Parma alcuni dipinti della raccolta del pittore, scultore e architetto Gaetano Callani, tra gli altri « una piccola testa femminile a chiaro

Fig. 84 — L.: Disegno di un boschetto, nella Royal Library di Windsor.

scuro, giudicata, in quei tempi, di Leonardo da Vinci », e misconosciuta da quando, circa trent'anni or sono, la tavoletta (fig. 85) fu dichiarata « imitazione da Leonardo ». Raffigura una testa muliebre china verso destra, accarezzante con lo sguardo assorto e col velato sorriso un oggetto ai suoi piedi: l'atteggiamento della *Vergine delle Rocce*. Tutto indica, nella mirabile tavoletta, l'opera di Leonardo.[1] Nessuna ricerca di colore: una diffusa tinta

---

[1] Ippolito Calandra proponeva, nell'anno 1531, di mettere a ornamento della camera, che si preparava con gran solennità, per alloggio della duchessa Margherita Paleologa, novella sposa di Federico Gonzaga, un quadro di Leonardo da Vinci: « Nel camerino dove alogiarà la Ill.ma S.ra duchessa vi è da mettre, se 'l pare a V. Ex., forse da sei quadri quali tutti serano benissimo

d'ocra accorda il fondo alle carni del volto, alla capigliatura, snodata in serpentelli d'ombra, in ciocche grondanti dalla

Fig. 85 — L.: Quadro d'una testa « d'una donna scapigliata » nella Galleria di Parma.

tempia alla morbida spalla; il movimento tortile, accennato dal busto e dalla testa china, si continua in quel serpeggiar di

---

aconzati ed adorati, come quello quadro che fece il Mantegna de quel Christo ch'è in scurto et quello S. Hieronimo di m. Tiziano et quello che fece m. Julio (*Romano*) de la S. Caterina et quello di Leonardo Vinci, che donò il conte Nicola (*Maffei*), et quali tutti faranno bello adornamento in detta camera ». (Cfr. A. Sergio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra ne*

ciocche, in quel fremito d'aria attorno al volto schiarato da un tenue riverbero e dalla vaga luce del sorriso. Nessuno avrebbe saputo inventare sulle orme di Leonardo, o copiar da qualche sua opera, questa vivente capigliatura, che accelera il ritmo tranquillo dell'immagine, animando l'atmosfera attorno; infondere alle palpebre così morbido spessore di felpa; muover nell'atmosfera velata così tenui riflessi, così soffici ombre, a modellare il delicato profilo, a imprimere al volto assorto la grazia carezzevole di un sorriso appena accennato dalle labbra, dallo sguardo chino, il sorriso delle immagini leonardesche: tremito di lumi e d'ombre più che archeggiatura di linee.

Una copia della tavola parmense è nella Collezione Holford di Londra (fig. 86). Grevi e fosche s'appesan le ombre di carbone sulle labbra, sulle guance, sugli occhi; si diparton bruscamente, sconnessi, dall'uniforme massa della chioma, i fili ritorti delle ciocche, pur decalcati con tanta servilità di copia: la massa della capigliatura, inerte, più non forma un tutto con i fili staccati dal vento. L'inferiorità della tavoletta londinese si dimostra in ogni particolare: l'ampiezza dei lacrimatoi diventa enorme, esagerato il peso delle palpebre, l'ombra dell'occhio, opaca; i contorni son grossi, neri, induriti, proprio contro il principio di Leonardo, che vuole insensibile il passaggio tra il limite delle immagini e il fondo: « Non fare i termini delle tue figure d'altro colore che del proprio campo, con che esse figure terminano, cioè che non faccia profili oscuri in fra il campo e la tua figura ».[1] Si veda infatti come è sottile, sfumato, il contorno nel quadro di Parma. La materialità della copia, donde s'è

1627-28. Milano, 1913). Del quadro, entrato a far parte della Raccolta dei Gonzaga e subito messo in evidenza per la sua importanza, è probabilmente notizia nell'*Inventario dei quadri dei Gonzaga*, fatto compilare da Vincenzo II, il 12 gennaio 1627: « Nel passetto davanti al camerino della grotta... 343. Un quadro dipintovi una testa d'una dona scapiliata, bozzata con cornici di violino, opera di Leonardo da Vinci, lire 180 ». (Cfr. A. Luzio cit., pag. 117). Il prezzo, notevole per un abbozzo, come risulta a riscontro del valore assegnato nell'*Inventario* a quadri dei maggiori artisti, fa ritenere che l'opera fosse tenuta presso la Corte dei Gonzaga in gran conto, come quando vi pervenne per dono del conte Nicola Maffei, e fu collocata con quadri del Mantegna, di Tiziano e di Giulio Romano nella camera della sposa di Federigo Gonzaga.

[1] V. *Trattato*, ediz. citata, p. 113.

fuggita la tenera grazia dell'originale, serve soltanto a mettere in risalto la bellezza profonda, le spirituali sottigliezze che, nella *Madonna* di Parma, rivelano una divina creatura di Leonardo.

Seconda grande opera pittorica del periodo milanese, il *Cenacolo* nel Refettorio delle Grazie. Andrea del Castagno,

Fig. 86 — L.: Copia del quadro d'una testa « d'una donna scapigliata », Londra, Collezione Holford a Dorchester House.

nel monastero di Sant'Apollonia a Firenze, aveva creato un prototipo, seguito da tutto il Quattrocento toscano, disponendo con regolarità austera lungo le pareti gli specchi screziati, le formelle nel soffitto digradanti in prospettiva, le immagini, intorno alla mensa, tese, irrigidite, intarsiate con rigore geometrico, lucenti come i marmi della suntuosa sala,

Giuda, di fronte al Cristo, reprobo isolato dalla folla dei fedeli, nel suo adunco profilo, nel suo gesto rapace di sparviero. Cosimo Rosselli, nella Cappella Sistina, ripete, da poverello spirito quale era, la scena in una sala sfarzosa e sconnessa, cui mal s'imposta il coperchio pesante del soffitto; il Ghirlandajo trasforma la sala in una loggia aperta sopra un ricco verziere, fa della scena sacra un episodio di vita comune, muta il Giuda, impietrito da Andrea del Castagno nella paurosa rapacità del gesto, eroe della scena nella sua tetra grandezza, in un volgare spavaldo; abbandona a sonno pacifico Giovanni sulla spalla del Maestro tradito. Pietro Perugino divide per una toscana transenna la mensa dalle gracili pilastrate del tempio aperto sulla campagna, facendo circolar la sua mite luce intorno al *Cenacolo;* infonde ai volti una comune aria di dolcezza; e ancora isola il traditore che cerca fuggir gli occhi dei compagni, deviando distrattamente lo sguardo: tutti distruggono l'aspra vita latente nelle forme rigide di Andrea del Castagno, senza sapervi sostituire una idealità nuova; anche l'arte di Pier della Pieve, nell'affresco dell'ex-convento di Foligno, ha perduto freschezza d'ispirazione. In tutti questi *Cenacoli* quattrocenteschi, una linea orizzontale segna l'altezza cui giungon le teste: gli Apostoli e Cristo si dispongono a regolari intervalli, ogni forma è per sè completa nella espressione e nel movimento, così che potrebbe staccarsi dalle altre, mantenendo intero il proprio carattere, equilibrato il proprio movimento. Ma se ci proviamo a isolar una delle immagini che s'adunano attorno la mensa del Refettorio di Santa Maria delle Grazie in gruppi triplici fluttuanti come onde nel mare, i gesti ci sembreranno eccessivi, squilibrata la posa: se ci proviamo a togliere uno dei gruppi dall'atmosfera d'ombra che avvolge tutta la composizione e alleggerisce forme e atteggiamenti, vedremo, come nella moltitudine di copie deformatrici, distrutta la bellezza dell'opera, che il tempo ha mutilata e offuscata.

La volticella bramantesca, stesa come ala di gigante uccello notturno nel fondo della sala, sopra gli affreschi della *Croce-*

fissione e della *Cena*, con le vele riunite da una fibula a foggia di stella, fu trasformata in base ad effetti pittorici per opera di Leonardo, che certamente ideò le bianche faville sparse su fondo azzurro; fuse in un solo organismo quel lembo di firmamento stellato e l'affresco, cielo e parete. Il primo sembra raccogliere nelle tenui concavità delle vele l'ombra che pone in risalto, di là dalla profonda sala del *Cenacolo*, il cielo bianco, appena sfumato

Fig. 87 — L.: *Cenacolo*, nel Convento di S. Maria delle Grazie a Milano.

di rosa dal crepuscolo. Tra il baldacchino stellato e la sala, gli scudi delle lunette e i luminosi raggi di nastro nella massa cupa delle ghirlande animano l'ombra, che si diffonde, con le nebbie crepuscolari, attorno la mensa e smorza il rumore dei gesti degli Apostoli, commenta l'abbandono rassegnato di Cristo: il tradimento s'annuncia nel mistero della sera imminente. La sala di Andrea del Castagno, lustra per marmi preziosi, si stende in ampiezza, come la terrazza fiorita del Ghirlandajo; la sala di Leonardo (fig. 87) s'affonda verso illusionistiche lontananze: e una penombra l'avvolge, a sinistra, mossa da barlumi rivelatori;

sulla parete a destra giunge, dall'esterno, non dal fondo di cielo, un più vivo chiarore, interrotto anch'esso da note d'ombra, i pannelli di stoffa opachi e soffici, con tenui filamenti di luce negli impressi ricami. « E se la tua figura è in casa oscura, e tu la vedi di fuori, questa tal figura ha le ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha grazia, e fa onore al suo imitatore per esser essa di gran rilievo e le ombre dolci e sfumose e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'abitazione, imperocchè quivi sono le ombre quasi insensibili ».[1]

Fig. 88 — L.: *Cena* nel Convento di S. Maria delle Grazie.

Leonardo, nella *Cena* (fig. 88), ha dato vita alle parole del *Trattato*. Il lume, estraneo all'ambiente, dall'esterno si diffonde nella penombra dell'aula, sulle commosse immagini: la luce del cielo si ritrae di là dalle finestre, come nella *Vergine delle Rocce* di là dalla grotta. La tavola è angusta, ristretta dal fuggir dello spazio verso un fondo lontano; anche più breve è il campo riserbato agli Apostoli per il loro ritrarsi da Cristo; perciò si affollano, in gruppi, a contrasto col divino isolamento della vittima; e i gruppi triplici s'innalzano e si abbassano nell'impeto dell'indignazione e del dolore, onda su onda, come, nel quadro fiorentino, la folla sospinta dalla brama di raggiunger con lo sguardo la luce di Dio.

---

[1] *Trattato* cit., p. 46, § 83.

Leonardo rinuncia alla tradizionale scena patetica di Giovanni svenuto che abbandona la testa sulla spalla del Maestro, perchè questi sia, come nell'*Adorazione de' Magi* la Vergine, diviso per

Fig. 89 — L.: Disegno della testa di *Giuda* per il *Cenacolo* del Convento di S. Maria delle Grazie a Milano. Royal Library di Windsor.

un intervallo ampio dalla folla, ingrandito dalla solitudine mistica, dalla calma triste e profonda del gesto, che afferma, senza ira, il tradimento e l'imminenza del martirio, l'abbandono al

destino. La porta vasta, ingrandita dell'ampio arco di centina, il lontano lume del cielo che nimba la testa di Cristo, aumentano

Fig. 90 — L.: Disegno della testa di *Filippo Apostolo* per il *Cenacolo* citato. Royal Library di Windsor.

la sovranità della divina immagine. L'eco delle parole: « uno di voi mi tradirà », non spenta, corre per la tavola nel lungo

brivido che muove a flutti gli Apostoli. Giuda, confuso tra la folla, scaglia di lontano, indietreggiando, un rapace sguardo alla vittima, centro della scena, divino fantasma nel velo di una luce

Fig. 91 — L.: Disegno della testa di *Jacopo Maggiore* per il *Cenacolo* citato. Royal Library a Windsor.

morente. L'impeto delle ondate umane si frange nel dolce sopore della sera; con le ombre il mistero avanza a turbare le anime.

Tra i disegni per la *Cena* son giustamente celebri il rapace profilo di *Giuda* (fig. 89), schiarato da rosse vampe, la testa di *Filippo* (fig. 90), modellata da una grana d'ombre leggiera come il sospiro che esce dalle labbra tremanti, la testa di

Fig. 92 — L.: Ritratto di Beatrice Sforza con i figlioletti
sovrapposto alla *Crocefissione* del Montorfano
nel Refettorio del Convento delle Grazie a Milano.

Fig. 93 — L.: Disegno di ritratto muliebre.
Royal Library di Windsor.

Jacopo (fig. 91), immagine di raccapriccio e terrore, espressi dal fremito meduseo delle chiome, dall'urlo che affila il volto e

Fig. 94 — L.: Disegno per il ritratto d'Isabella Gonzaga Estense. Museo del Louvre.

tende l'arco sottile delle labbra, dal torvo bagliore nell'ombra degli occhi fondi.

L'opera demolitrice del tempo e dell'incuria non solo pesò sulla *Cena*, ma quasi distrusse le immagini di Ludovico il Moro e di sua moglie Beatrice (fig. 92) coi figlioletti, dipinte da Leonardo nella *Crocefissione* del Montorfano, e lasciò solo qualche traccia, purtroppo adoperata per una ricostruzione moderna, dell'ornamento che un tempo copriva la volta della *Sala delle Assi* nel Castello Sforzesco, e che possiamo immaginare, basandoci sulle ghirlande nelle lunette del Refettorio di Santa Maria delle Grazie, come un viluppo inestricabile di rami e tronchi

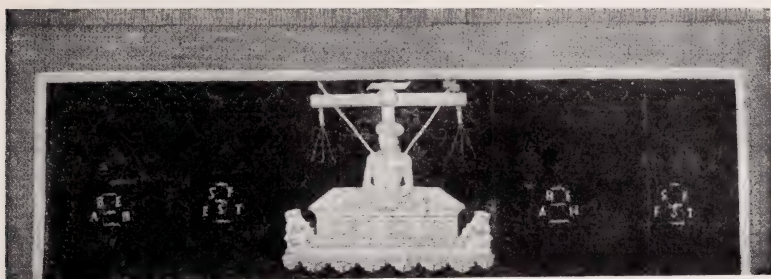



Fig. 95 — Paliotto del Museo Poldi Pezzoli.
Ricamo su disegno di Leonardo da Vinci.

legati da funicelle, una selva di fogliame aperta per minuti e sparsi trafori sul chiarore del cielo.

Prossimi al periodo milanese sono due ritratti, uno nella Biblioteca Reale di Windsor (fig. 93), a punta d'argento, dal segno sottile come fil di seta, quale vedemmo appunto nello studio di *Madonna* al Louvre, l'altro, eseguito appena Leonardo abbandonò Milano, nella stessa posa – di tre quarti il busto, di profilo il volto –, già vicino per tenerezza di modellatura alla *Gioconda*. È il cartone del ritratto d'Isabella d'Este al Louvre (fig. 94), tra le più delicate attuazioni di chiaroscuro sfumato: la massa crespa della chioma addensa ombre ai contorni del volto; fioche vibrazioni di luce muovon la penombra che intenerisce le carni, infondendo all'immagine dal tenue sorriso velata grazia di pastello.

Non possiamo chiudere il discorso delle opere compiute da Leonardo nel periodo milanese senza accennare a un misterioso e poco noto capolavoro dell'arte dell'arazzo italiano, il paliotto che nel Museo Poldi Pezzoli è segnato col monogramma di Beatrice Sforza.[1] Il diritto (fig. 95) raffigura, sopra una parete di velluto scuro marezzato dal tremulo contorno dei fioroni, un sarcofago grigio violaceo; nel sarcofago, Cristo eretto, le mani in croce, contro l'albero formato dagli strumenti del martirio. È la Messa di San Gregorio, ma un gusto elettissimo ha sem-

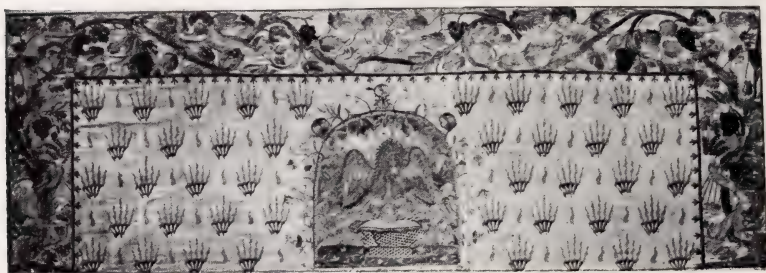



Fig. 96 — Rovescio del paliotto citato.

plificata e ingrandita la tradizionale composizione. Il sarcofago è adorno, con misura profonda, dell'ornato lombardo bramantesco di clipei entro specchi; le due lance disegnano un triangolo, a vertice arrovesciato, con l'asta orizzontale della croce, dalla quale pendono, come piattelli da un bilanciere, le sferze. Le linee, chiare, parche, spirano la stessa pace dolente del Cristo eretto, reclinata appena la testa sull'omero, le mani poggiate al sarcofago. Ma bastano il frastaglio dell'orlo di terreno fiorito su cui poggia la tomba, il tremolìo delle funicelle nodose, l'oscillazione

[1] Il paliotto era nella Chiesa delle Grazie, prediletta, ampliata e adorna da Ludovico il Moro. Beatrice d'Este morì nel marzo del 1479; e probabilmente il Duca, a ricordo di lei, donò a quella chiesa, il 22 agosto successivo, paramenti sacri e, tra essi, il paliotto per le funzioni dei defunti. Esso porta abbreviato il nome della morta Duchessa: *Beatrix Sfortia Anglia Estensis.*

Fig. 97 — Particolare del paliotto citato.

Fig. 98 — Particolare del paliotto citato.

lieve dei flagelli, viventi ancora il fremito delle percosse, a infondere un'anima tutta leonardesca alla scena. Il volto di Cristo è cancellato, ma le chiome in rotuli soffici, le membra delicate, soprattutto le mani, con le dita mosse e morbide, che s'incurvan sul marmo senza posare, trovano parallelo nell'arte di Leonardo: la calma domina, nella divina immagine; intorno vibra l'aria al fremito dei flagelli, alle mobili pieghettature del

Fig. 99 — Particolare del paliotto citato.

terreno. S'alternano con l'oro due note di colore, spente, patetiche come la messa in scena: grigio e violaceo.

Voci sommesse e dolenti nel diritto, trilli di gioia nel rovescio (fig. 96), nel fregio di fanciulli vendemmiatori, nel guizzo delle fiamme che scoppiettano da piccoli vasi o si torcono isolate sul fondo serico del paliotto. E anche più chiaro emerge lo spirito leonardesco da questo mirabile rovescio, ove il pellicano (fig. 97), disposto con arte squisita nell'arco che lo include, reca l'impronta del maestro nello slancio delle ali tese, del collo ritorto a spira, nella vita delle piume irte, vibranti.

Soprattutto il fregio rivela, nel rovescio del paliotto, Leonardo. Il motivo cristiano della vendemmia è trasfigurato dall'impeto gioioso degli efebi (fig. 98-103) che staccano i grappoli e agitano tra i pampini simboliche spighe, dal movimento delle foglie e degli steli che s'attorcono e ricadono, dei tralci serpentini che formano i girali, delle piume sprizzanti, dal brulichìo dei ricci nei cespi di chiome, dalla vita serpentina dei corpi, i cui

Fig. 100 — Particolare del paliotto citato.

guizzi accentuano e riassumono il movimento del tralcio di vite, dei pampini, delle spighe, dei grappoli densi. Il ricamatore ha deformato i lineamenti, ma non tanto da impedirci di scorgere le chiare impronte di Leonardo nell'arco sintetico che abbraccia il profilo di un genio, come quello dell'angelo studiato dal *Battesimo* di Andrea del Verrocchio, sopra il foglio degli Uffizî, in certe sagome appuntite di volti, nella rotondità serica dei corpi fluenti, e soprattutto nell'impeto gioioso dei corpi, avvinti alle vite, eppur librati a volo, nel serpentino gesto delle

mani che afferran le spighe, nello sfavillìo dei riccioli, nei viventi cespi delle chiome. Si confronti la gonfia massa della capigliatura di San Giovanni nel quadro del Louvre, con quella che ricade sul collo dell'efebo nell'angolo a destra, intento a spiccare un grappolo: sarà un elemento aggiunto a prova della nostra convinzione che il meraviglioso paliotto segni una nuova traccia dell'opera di Leonardo nella Milano di Ludovico il Moro.

Fig. 101 — Particolare del paliotto citato.

Nel febbraio del 1505, a Firenze, Leonardo aveva finito il cartone della *Battaglia d'Anghiari*, di cui soli disegni sicuri son due studi di teste, una senile (fig. 104), la stessa del cartone, una di giovane (fig. 105), pure con la bocca spalancata dal grido, sopra un foglio del Museo di Budapest. Il selvaggio profilo d'uomo nel disegno citato per l'*Adorazione de' Magi* della Biblioteca di Windsor, con la bocca ferina squarciata dall'urlo, maschera di crudeltà, non a caso posta accanto a una testa famelica di leone, ritorna al pensiero davanti al vecchio combattente di Budapest. Nè possiamo fissare i lineamenti bellis-

Fig. 102. — Particolare del paliotto citato.

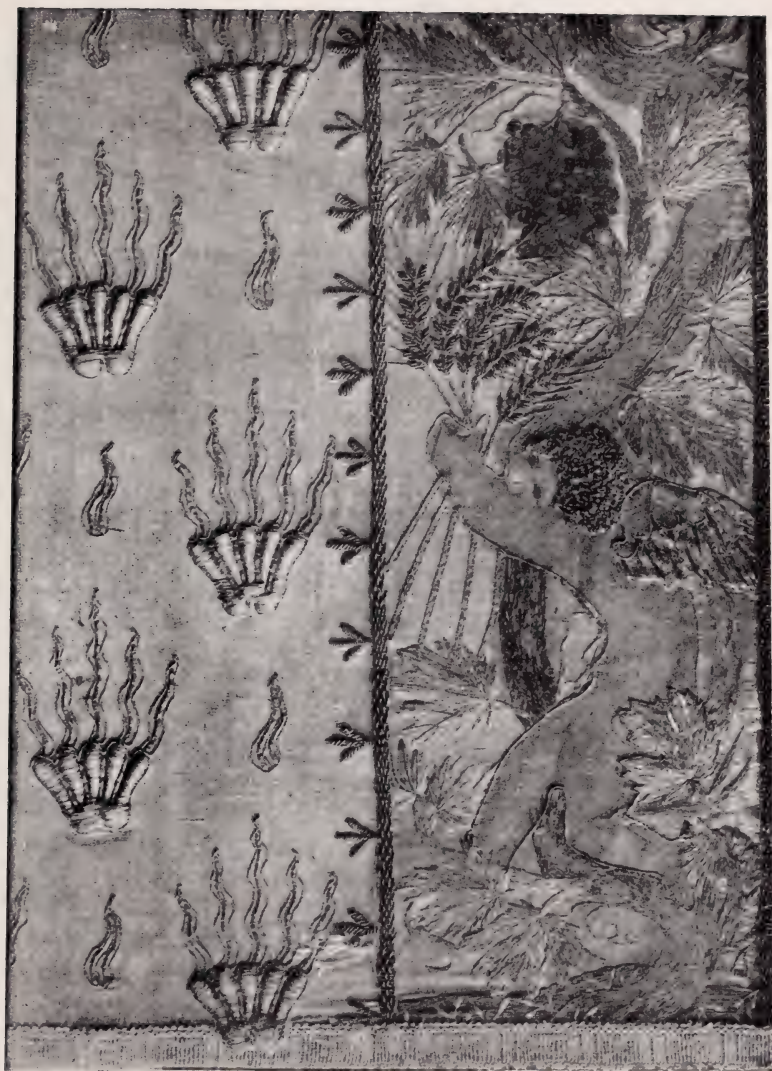



Fig. 103 — Particolare del paliotto citato.

simi del giovane sul rovescio del foglio, ombrati da serici tratteggi a matita rossa, l'occhio cavo appuntato alla preda, la

Fig. 104 — L.: Disegno per la *Battaglia d'Anghiari*, nel Museo Nazionale di Budapest.

fronte bassa e sfuggente, senza che la nostra fantasia vi disegni accanto un profilo di uccello rapace.

Sicure tracce non restano, oltre questi disegni, della *Battaglia d'Anghiari*, poichè nè il disegno della scuola di Raffaello nel Museo di Dresda (fig. 106), nè i due (figg. 107-108) del Rubens, tra cui noto e famoso quello del Louvre,[1] possono darci un'idea

[1] Abbiamo pubblicato in *L'Arte* (anno 1922, p. 132) il meno noto dei due magnifici disegni, passato, dalle raccolte Lankrink, Dimsdale, Lawrence, Robinson, Malcolm, al Museo britannico

della mischia ideata da Leonardo. Come il gruppo del Rubens, schizzante satanico fuoco, si collegava agli altri gruppi nel cartone

Fig. 105 — L.: Disegno per la *Battaglia d'Anghiari*, nel Museo Nazionale di Budapest.

del Maestro? come partecipava alla scena l'atmosfera, elemento primo di ogni opera leonardesca? Più che i disegni citati dello

---

di Londra. Nel disegno del Louvre, il movimento dei guerrieri e dei cavalli avvinghiati dalla feroce morsa dei denti e dall'incrocio delle curve spade, si attua concentrico; nel disegno di

Fig. 106 — Disegno della Scuola di Raffaello, tratto dai cartoni della *Battaglia d'Anghiari*, nel Museo di Dresda.

stesso Leonardo possono aiutar la nostra immaginazione a ricostruire l'opera perduta un disegno di nubifragio nella Biblioteca reale di Windsor (fig. 109), dove la rabbiosa furia degli elementi travolge in una sola mischia uomini, cavalli, alberi sradicati dal vento; uno schizzo, pure nella Biblioteca di Windsor, per l'albero isolato (fig. 110), le cui radici divulse, contratte

Fig. 107 — Disegno del Rubens, dal cartone della *Battaglia d'Anghiari* nel Museo del Louvre.

come tentacoli di mostro marino, sembran muovere, seguite da un turbine di fuoco, all'assalto.

Altri schizzi di battaglia [Windsor, Biblioteca reale (fig. 111), Venezia, Accademia di Belle Arti (figg. 112-114)], con gruppi

Londra, la linea della composizione, svolta con tempestoso crescendo lungo un'obliqua uncinata all'apice, evoca lame di cavalloni marini, che, raggiunta la massima altezza, stiano per rovesciarsi in un fragore di scroscianti spume. La rapidità della linea è vertiginosa: una lancia unisce due guerrieri, assetate furie, che l'abbracciano di un solo impeto; le teste dei cavalli rilucono di un'orrida vita infernale; tra i nembi dell'irta criniera, volteggiante intorno alla massa ritorta del collo e della testa, dardeggia acuto, piccolo, fiammeo – baleno nell'uragano – l'occhio del cavallo, che forma il culmine della composizione, la cresta dell'ondata. Prototipo alle epiche *Cacce* del Rubens, il disegno è un anello aggiunto alla conoscenza del perduto cartone di Leonardo.

di cavalli e di uomini lanciati nello spazio da forze vulcaniche, o roteanti in mulinelli vertiginosi, e alcuni studii di combattenti, in fogli del Museo britannico a Londra (fig. 115), dell'Accademia di Venezia (figg. 116-117) e della Biblioteca reale di Windsor, ci danno suggerimenti riguardo a composizioni leonardesche di battaglia: grande fra tutti il disegno di Windsor (fig. 118), dove pochi tratti di carboncino traducono in saettìo

Fig. 108 — Disegno del Rubens, dal cartone della *Battaglia d'Anghiari*, nel British Museum.

di lampo la visione di un cavaliere sopra un cavallo lanciato al galoppo. Il moderno impressionismo non è andato più oltre nel render il passaggio a volo di un fantino sopra un campo di corse.

Ma pur sempre incompiuta e incerta rimane la nostra conoscenza del cartone di Leonardo che, vicino a quello di Michelangelo, rappresentava il sogno della forma pittorica, subordinata all'atmosfera, di fronte al sogno della forma plastica,

definita nella sua monumentale unità di blocco marmoreo; l'espressione di un movimento continuo nel tempo, di fronte all'espressione di un movimento sprigionato da immane fatica di muscoli, colto nell'attimo della sua massima energia.

La ricerca tormentosa dell'espressione colloca fra le opere del secondo periodo fiorentino il *Cristo coronato di spine* (fig. 119), disegno a lapis nell'Accademia di Venezia. La testa, volta a fatica sulle spalle, è scavata dall'ombra : sotto la fronte corsa

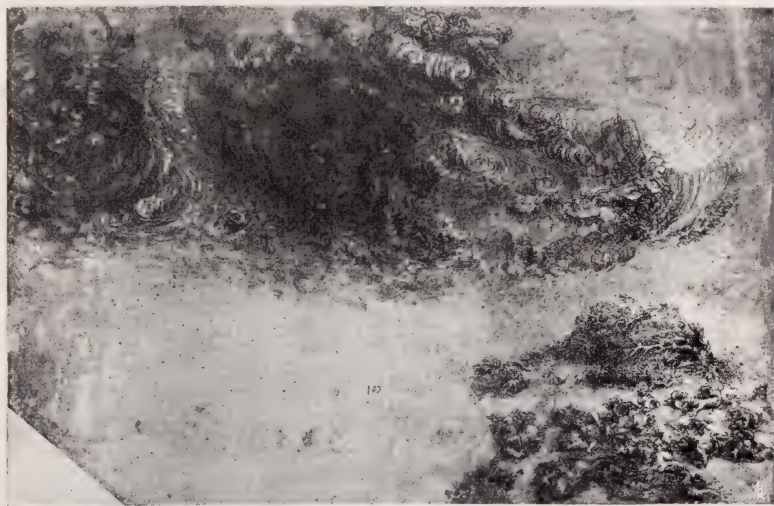



Fig. 109 — L.: Disegno di nubifragio, nella Royal Library di Windsor.

da brividi, l'occhio affonda nell'orbita la sua torbida luce di agonia; la bocca geme, contratta, le ciocche fremono come flagelli intorno al torturato volto. L'immagine di Cristo, a Santa Maria delle Grazie, assorta nella malinconia dell'ora, nella calma accettazione del destino, è qui immagine d'angoscia. L'occhio, che s'addentra e quasi dispare nell'ombra delle orbite fonde, avvince e turba con l' espressione di un'insostenibile tortura ; le ciocche della chioma agitano l'aria, diffondono vibrazioni di spasimo intorno all'*Uomo del Dolore*.

Ogni volta che poso lo sguardo sul paese della *Gioconda*, morbido, velato, come sfatto da nebbie eterne, ricordo un disegno

di nubifragio (fig. 120), in una valle alpina veduta dall'alto, tra le più significative opere di Leonardo. Cade, sul fondo valle, l'ombra dell'improvvisa raffica di pioggia, che i vortici delle nuvole avventano verso il piano e sopra le erte scogliere; un'acquitrinosa luce bagna lo sbocco della vallata, dove gli alberetti nani, i minuscoli edifici di un villaggio sembrano impicciolirsi e affondare, paurosi della tempesta; la molle catena di colli in

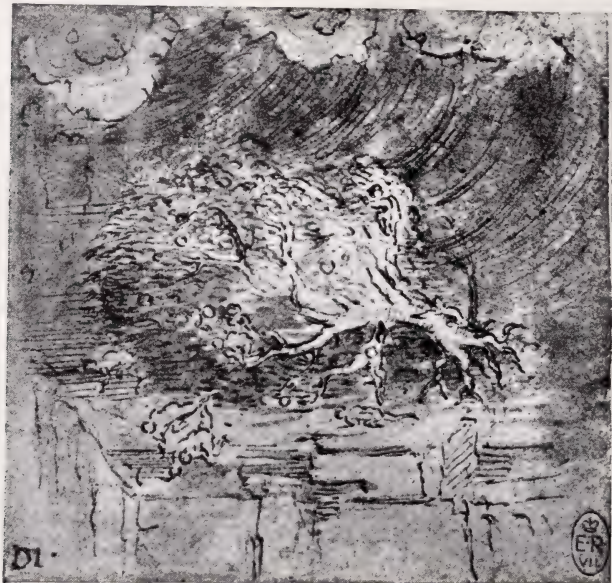



Fig. 110 — L.: Disegno d'un albero trasportato dal turbine, nella Royal Library di Windsor.

primo piano, indicata da fluenti curve, desta l'impressione di masse liquide, di crete sciolte dalla pioggia: ancora un passo, e giungeremo ai disegni di Windsor (figg. 121-122), dove più non si saprebbe dire se le aeriformi masse incalzantisi sian rocce o marosi. Nel *Cenacolo,* dietro il Cristo, la parete si apriva verso il crepuscolare cielo; nella *Gioconda* (figg. 123-124), Leonardo[1]

---

[1] Nella *Descrizione del viaggio del cardinale Luigi d'Aragona per il segretario di lui Antonio de Beatis*, si ha il ricordo della visita del cardinale a Leonardo da Vinci il 10 ottobre 1817, in Cloux,

Fig. 111 — L.: Disegno di battaglia, nella Royal Library a Windsor.

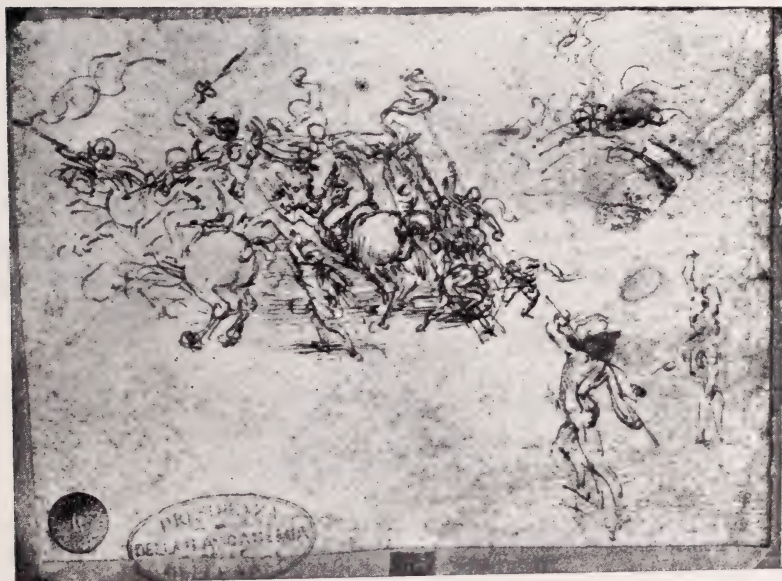



Fig. 112 — L.: Studio di battaglia, nella Galleria di Venezia.

abbandona interamente il principio dello schermo oscuro frapposto tra il fondo e le immagini per aggiungere a queste, illuminate da fioca luce, risalto: la donna, seduta in un terrazzo accennato appena da una bassa transenna, ha dietro sè un paese, vasto e

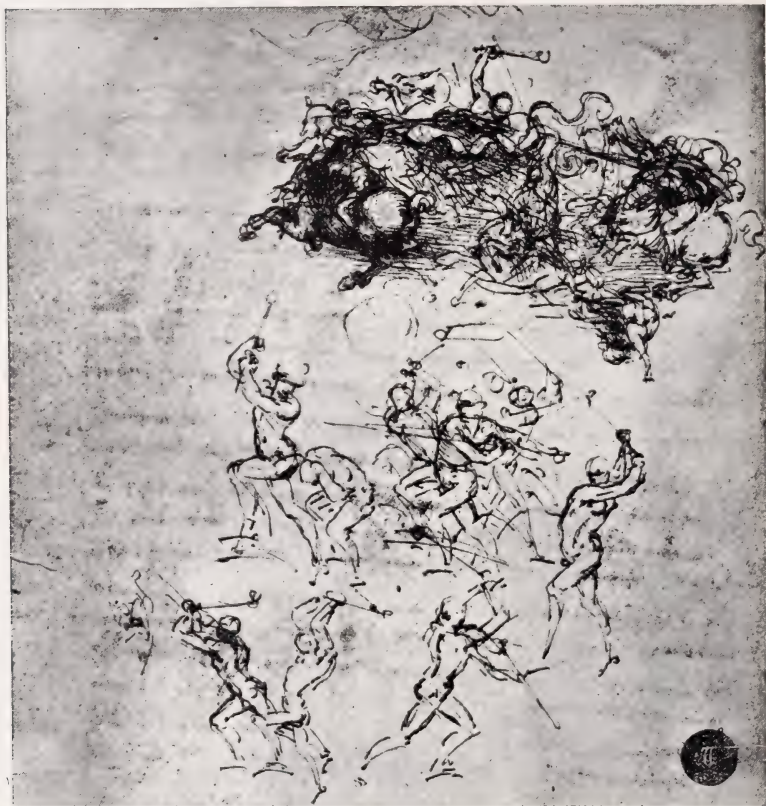



Fig. 113 — L.: Studio di battaglia, nella Galleria di Venezia.

indefinito, di rocce, di acque, di brume, tale da rispondere pienamente a un passo del *Trattato:* « Il campo che circonda le figure di qualunque cosa dipinta deve essere più oscuro che la

presso Amboise (Pastor, *Die Reise des Cardinals Luigi d'Aragona,* Freiburg i. B., 1905, p. 143): « In uno de li borghi el Signore con noi altri andò advider messer Lunardo Vinci fiorentino veghio de più de LXX anni, pictore in la età nostra excellentissimo, quale mostrò ad sua S. Ill.ma tre quadri, uno di certa donna fiorentina, facta di naturale, ad instantia del quondam magnifico Iuliano de Medicis... ».

parte illuminata di esse figure, e più chiaro che la loro parte ombrosa ».[1] La luce, sul viso e sul petto della *Gioconda,* esitante e fioca, è pur di un grado più intensa che nelle parti più chiare del fondo, nelle spume dei torrentelli, e basta a metter in risalto l'immagine dal blando atteggiamento, dal sorriso misterioso e vago, come il paese che dell'immagine è commento ed eco nella

Fig. 114 — L.: Studio di battaglia, nella Galleria di Venezia.

mutabilità delle ombre lievi, nelle brume che ci sottraggono le linee dei contorni; il sorriso errante sulle labbra scolorite della donna e nel fioco lume dell'iride, sembra sprigionarsi da quell'errar d'acque e di luci, nell'ampia valle, da cui rocce corrose spuntano tra le acque come avanzi di naufragio. Le fitte increspature

[1] V. *Trattato,* ed. cit., § 47, pag. 84.

Fig. 115 — L.: Studio di battaglia, nel British Museum di Londra.

Fig. 116 — L.: Studio di battaglia, nella Galleria di Venezia.

della tunica e della sciarpa, che sulla spalla della donna rieccheggia, di poco avvivato, il lume dei torrentelli, le molli ombre delle chiome e del velo, completano il prodigio di fondere campo e immagine in una sola espressione, elevata nella figura, divinità vivente del misterioso paesaggio, alla nota più intensa.

Fig. 117 — L.: Parte di disegno, nella Galleria di Venezia.

Leonardo, che parlava delle immagini affinate dall'atmosfera di un giorno piovoso, ha veduto la *Gioconda* come avvolta da vapori acquei; Leonardo, che amava le immagini circondate dal fascino malinconico della sera, ha dipinto la donna in un effetto serotino. Tutti i colori azzurreggiano; soltanto le mani, che inoltrano, accennan calore nel tono bruno dorato. Tutto, nel volto, scolora, anche le labbra: appena si scorge la vitrea luce degli

occhi castani. E il paese, sfiorato da un rosso barlume nel primo piano, affonda di grado in grado nel tenebrore azzurrognolo di acque e cielo.

Anche più nebuloso il paese, pallido il lume, nel quadro della *Sacra Famiglia* al Louvre: Anna e la Vergine intente al Bambino che gioca con l'agnello mistico. Le rocce, in quel fantomatico mondo alpestre, son lievi e indeterminate, quanto nel disegno di

Fig. 118 — L.: Disegno di cavaliere in corsa, nella Royal Library a Windsor.

Windsor (fig. 125), dove uno spolverìo di ombre a lapis profila come nuvole sul fondo granuloso le frastagliate cime dei monti. Ma la pittura del Louvre è ultima fase di un'opera pensata anni prima, con spirito diverso, nel cartone dell'Accademia reale di Londra (fig. 126).

La nota composizione di Masaccio, nella Galleria nazionale inglese, prototipo a tutto il Quattrocento, presenta la Vergine seduta sul grembo di Anna, il Bambino sul grembo della Vergine: le tre immagini, fisse, rilevate, grandiose, costruiscono ai nostri sguardi un monumentale trono. Siede ancora Maria sulle

ginocchia materne, nel cartone di Leonardo, ma così leggermente e parzialmente poggia su quel sostegno che le due teste giungono quasi a uno stesso livello, le due immagini sembrano

Fig. 119 — L.: Disegno di *Cristo coronato di spine,* nella Galleria di Venezia.

una di fianco all'altra, unite dall'arcuato nudo del bimbo come per lenta catena. Giovannino, in quel posar lieve del braccio nudo sulle ginocchia di Anna, tutto proteso in ascolto della

carezza di Gesù, è l'ultima eco fievole del ritmo ondeggiante su cui si basa il gruppo, ampio, slanciato di proporzioni, più che in altre

Fig. 120 — L.: Disegno di nubifragio, nella Royal Library di Windsor.

opere leonardesche. La composizione di Masaccio e dei Quattrocentisti, ieratica, astratta nelle solenni pose, intesa a rappresentare

Fig. 121 — L.: Disegno di rocce, nella Royal Library di Windsor.

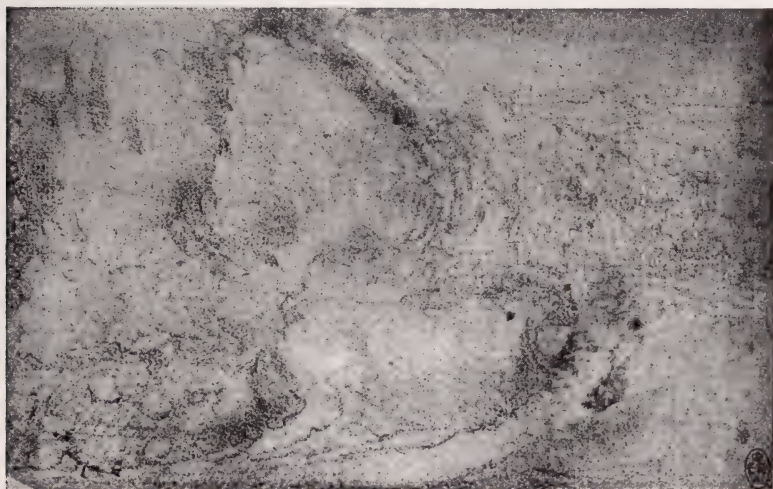



Fig. 122 — L.: Disegno di rocce, nella Royal Library di Windsor.

Fig. 123 — L.: La cosidetta *Gioconda*, nel Museo del Louvre, a Parigi.
(Fot. Alinari).

la maestà dell'albero da cui scende Gesù, è ora tutta vibrante di luce, di ombra, di sorriso, sogno di umana tenerezza, di grazia

Fig. 124 — L.: Particolare del quadro della *Gioconda* al Louvre. (Fot. Alinari)

muliebre e infantile. Le immagini, espanse in cinquecentesca opulenza di forme, perfette, come forse in nessun'opera di Leonardo, non hanno peso, non solidità corporea; i celebri panneggi, che fremono intorno al braccio di Maria e aderiscon soffici al

rilievo del busto splendido, s'abbandonano al movimento della forma, non hanno vita a sè, come le immagini non vivono fuor dell'atmosfera creatrice della loro bellezza che sboccia dall'ombra, dal molle ondulamento dei piani.

Uno studio, forse anteriore al cartone di Londra, per il quadro del Louvre, si cela sotto il nome di Andrea Verrocchio nella Galleria degli Uffizî (fig. 127): la Vergine, seduta sulle

Fig. 125 — L.: Disegno di rocce, nella Royal Library di Windsor.

ginocchia di Anna, regge il Bambino, tutto proteso a benedire l'invisibile Giovanni. La forma ha l'ampio sviluppo, lo slancio in altezza che Leonardo, incline a velar le immagini, a immergerle nell'ambiente, ricerca solo per eccezione, nel momento in cui prepara il disegno dell'Accademia reale di Londra, mentre nella pittura, quasi sgomento dall'ampiezza di vertice data alla piramide tronca del gruppo, piega l'immagine di Maria, dal grembo materno protesa a trattenere il Bambino, tanto da lasciar emergere la testa e le spalle di Anna, a comporre un più snello e flessuoso vertice, che l'ombra crepuscolare e le brume del paese

lacustre fanno apparir vaporoso e lontano. Il gruppo, così frastagliato e spezzato, s'immedesima con le rocce del fondo.

Fig. 126 — L.: Cartone della *Sacra Famiglia*, nella Royal Academy a Londra.

Nel gruppo degli Uffizî, le due teste s'incrociano, guardando il Bambino; la Vergine preme le delicate dita sul petto, quasi ad

Fig. 127 — L.: Disegno della *Sacra Famiglia*, nella Galleria degli Uffizi.

offrirlo a Gesù, che di slancio si è staccato dal seno materno per accoglier col gesto di benedizione il Battista: il segno, vaporoso,

Fig. 128 — L.: Disegni per la *Sacra Famiglia*, nel British Museum di Londra.

vago, appare e dispare, s'alterna a macchie d'ombra lievi, involge di una pittorica nebbia il gruppo, e questo segno, che talora suggerisce piuttosto di precisare la forma e muta in una

fiammella la mano benedicente del Bambino, aggiunge fascino all'opera misconosciuta.

Due vivacissimi schizzi, nel Museo Britannico (fig. 128) e

Fig. 129 — L.: Disegno della *Sacra Famiglia*, nel Museo del Louvre.

nel Louvre, si collegano pure col cartone di Londra: nel primo, Maria, seduta sul grembo di Anna, repentinamente si volge a trattenere il figlio proteso verso Giovannino; prove e riprove sono

tentate da Leonardo per correggere l'instabilità del movimento che minaccia di far perdere alla Vergine l'equilibrio sulle ginocchia materne; come nel cartone, le due teste giungono allo stesso livello, ma si accostano più vivacemente, si parlano e si sorridono,

Fig. 130 — L.: Disegno per la *Sacra Famiglia*, nella Galleria di Venezia.

viso a viso. A questo foglio, con altri mirabili schizzi per il gruppo della Vergine e del Figlio e per la figura di Giovannino strisciante verso Gesù, tutta riso di luci fra l'ombra, segue lo studio del Louvre (fig. 129), tracciato da un segno a penna aggrovigliato, rapido, brioso.

Per la prima volta l'agnello sostituisce Giovannino in un terzo disegno, dell'Accademia di Venezia (fig. 130). La catena dei movimenti s'intreccia naturalmente e armonicamente, anello entro anello; i tratti a penna compongono, cerchio su cerchio, il volume sferico delle teste e il dorso chino del putto: vortici rapidi indicano lo spessore, la morbida rotondità delle forme; con

Fig. 131 — L.: Disegno per il *Bambino Gesù* della *Sacra Famiglia* nella Royal Library di Windsor.

estrema finezza e grazia è replicata la testa di Maria china verso l'agnello. E le due immagini di Anna e della Vergine, allacciate da un'eco ripetuta di curve, formano vivente nicchia al fanciullo.

Prime idee per il bambino Gesù nel quadro della *Sant'Anna* sono probabilmente due soavissimi disegni nella Biblioteca di Windsor. Da un groviglio aereo di tratti a matita, come dall'ombra di un nido, sporge, in uno di essi (fig. 131), il più vicino alla composizione pittorica, la testa sfiorata da fioche luci, dal soffio

lieve dell'aria, gracile e tenera; nell'altro, unito a uno studio del *Battista nel deserto* (fig. 132), l'evanescente segno a matita

Fig. 132 — L.: Studio per il *Bambino Gesù* della *Sacra Famiglia* in un foglio col *Battista,* nella Royal Library di Windsor.

sembra compor di veli, tra sbuffi di velo, il soffice corpo, le braccia strette all'agnello, la bionda testina. Due tocchi di nero intenso in quella bigia dolcezza di tono, ed ecco attratto il nostro sguardo

Fig. 133 — L.: Studi per il *Bambino Gesù*, nella Collezione granducale di Weimar.

a ciò che è anima di una fisionomia: lo splendore dell'occhio, l'umida luce delle labbra schiuse.

In posa affine a questa, il putto è ripetuto tre volte in un foglio della Collezione granducale di Weimar (fig. 133), eseguito a penna,[1] con fervida rapidità e brio, invece che con la vaporosa tenerezza dei disegni di Windsor. Seduta a terra, la figurina in alto imprigiona con impeto, nella cerchia delle braccia, il collo

Fig. 134 — L.: Altro studio per il *Bambino Gesù*, nella R. Galleria di Venezia.

dell'agnello accosciato, mentre la testa si volge, riccioli al vento e profilo sfuggente, come a un improvviso richiamo. Appoggiata contro l'agnello, la seconda figura gli cinge teneramente il collo, e piega di tre quarti la testa ricciuta volgendosi; l'atteggiamento è più abbandonato e carezzevole, smorzata la prontezza del gesto: tutta la vita erompe dall'acuto sguardo, dall'istantaneo moto della testa ricciuta. Affine al primo è il terzo schizzo, dal segno rarefatto e fugace, dai contorni fiammei, che ci ricordano

---

[1] A. Venturi, *Per Leonardo da Vinci*, in *L'Arte*, 1922.

i più belli fra gli studi per l'*Adorazione de' Magi* e per la *Cena*. Anche qui in ascolto, Gesù volge l'intenta testina in esatto profilo. Infine, un disegno dell'Accademia di Venezia (fig. 134), ci presenta due volte il bambino Gesù in procinto di mettersi a cavalcioni sull'agnello, e risponde pienamente alla pittura, non solo per la posa ma per la diafana tonalità delle ombre e dei lumi, l'involucro aereo della forma.

Tanta ricchezza di studi per il quadro del Louvre dimostra come la fantasia e la ragionatrice sottigliezza di Leonardo elabo-

Fig. 135 — L.: Disegno per la manica di velo della Vergine, nella *Sacra Famiglia*, in un foglio della Royal Library di Windsor.

rassero la composizione di un'opera, il concretamento di un'idea: un foglio della raccolta di Windsor (fig. 135), evoca la manica di velo che nella pittura seguendo il movimento della Vergine, s'insinua, s'aggira in vortici d'aria, azzurri, sulla rosea trasparenza del braccio; un altro foglio, nella stessa raccolta, contiene un mirabile disegno a carbone per i drappi della Vergine (fig. 136); uno del Louvre (fig. 137), il disegno definitivo per la testa di Anna. La matita, con grane d'ombra lievissima, suscita dal fondo bigio il volto chino sotto il velo, il tenue lume dell'occhio, il tremulo sorriso.

Ancora un disegno (fig. 138) per la Vergine del quadro del Louvre, a matita nera, con qualche traccia di rosso sulle labbra

e sulle guance, di azzurro sugli occhi, tutto mobili riflessi entro la caligine che involge la testa china, è rimasto agli eredi di Ludwig Mond, mentre il nucleo della preziosa collezione è

Fig. 136 — L.: Studio per la veste della Vergine, nella *Sacra Famiglia*, in un foglio della Biblioteca suddetta.

divenuto parte della Galleria nazionale di Londra. Ogni contorno si sperde vago, annebbiato dall'inoltrar delle brume, illanguidito da bagliori morenti; la bocca, nel quadro sottile, stirata, sbiadita, nel disegno s'inarca al sorriso che riflette la sua luce velata negli

occhi di un azzurro smorto e diafano, gocce d'acqua trasparenti, perle di soave splendore.

Un passo di Leonardo nel *Trattato* evoca dinanzi a noi il fioco lume diffuso che forma immagini e paese nel quadro del Louvre (fig. 139): « Il lume tagliato dalle ombre con troppa evidenza è sommamente biasimato da' pittori, onde, per fuggire tale inconveniente, se tu dipingi i corpi in campagna aperta, farai le figure non illuminate dal sole, ma fingerai alcuna qualità di nebbia o nuvoli trasparenti essere interposti infra l'obietto ed il sole, onde, non essendo la figura del sole espedita, non saranno espediti i termini delle ombre co' termini de' lumi ».[1]

Nel quadro della *Sant'Anna* il cielo è azzurrino, pallido e freddo, l'orizzonte è vago, nebbioso, indecisi i contorni delle rocce lontane. Sotto il cielo dilavato, tra pallidi veli d'acque, il frastaglio aereo delle rocce si anima di riflessi: solo accento in quella smorta dolcezza di lume un albero contro luce, tra le cui frappe cupe brilla l'ultimo bagliore del crepuscolo.

Il Bambino, scivolato dalle ginocchia di Maria a terra, e in procinto di mettersi a calvalcioni dell'agnello, interroga la Madre, che, seduta sul grembo di Anna, lo sostiene con la molle catena delle braccia: la testa della Santa, aguzza vetta del gruppo, si assimila, per il frastaglio dei veli, alle punte delle velate rocce lontane, e tutto il gruppo trova commento nella caligine sorgente dalle acque, nelle dentellature del fondo; uno sbuffo crestato della veste e le punte di roccia dietro Maria, animate da fievoli guizzi, si rispondono come eco da sponda a sponda di un malinconico specchio d'acque: il pittore si preoccupa soprattutto d'immerger le cose nell'atmosfera mossa dalla luce e dall'ombra, di render quasi insensibile la differenza fra i toni della piramide umana e del fondo di rocce. Sant'Anna è avvolta da una ombra alquanto più fitta che le parti ombrate delle rocce dietro il suo capo; Maria e il Bambino riflettono un lume appena più chiaro, d'eburnea delicatezza.

---

[1] V. *Trattato*, ed. cit., § 47, pag. 84.

Fig. 137 — L.: Studio per la testa di *Sant'Anna* nella *Sacra Famiglia*, in un foglio del Museo del Louvre, a Parigi.

I lineamenti del piccolo Gesù nella *Madonna delle Rocce* traggono risalto da profondità d'ombre; la testa del Bambino nella

Fig. 138 — L.: Disegno per la *Vergine* della *Sacra Famiglia*, presso gli eredi di Ludwig Mond, a Londra.

Sant'Anna sembra modellata in un plasma aereo, senza più risalti, neppure nei riccioli prima schiarati da riflessi metallici,

ora composti da anella di fine velo. Tutto è in tono minore: il paese fantastico, di azzurricci scogli, di laghi smorti sotto il

Fig. 139 — L.: Quadro della *Sacra Famiglia*, nel Museo del Louvre, a Parigi.

cielo smorto, appena si rischiara sui denti delle montagne; le ombre non prendon sopravvento, nel volto della Vergine; la luce diffusa stinge i colori; lo sfumato divien più prezioso, più lieve.

Pochi disegni di Leonardo ci dànno suggerimenti riguardo a un'altra opera smarrita, la *Leda*, della quale rimangono, a differenza che della *Battaglia d'Anghiari*, copie numerose, versioni più o meno libere (notevole il quadro di Giampietrino nella Collezione del principe di Wied, ispirato da un disegno leonardesco); ma, come le copie della *Cena* trasformano e deformano l'originale da cui derivano, quelle della *Leda* poco ci dicono

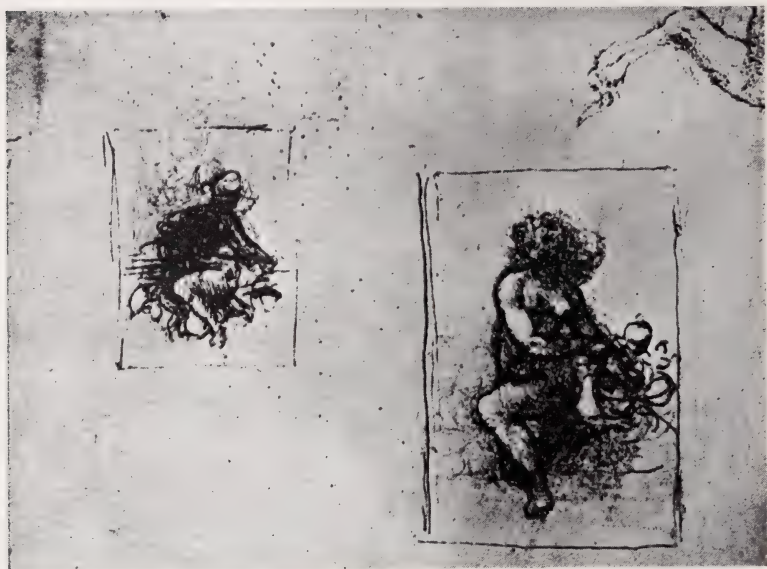



Fig. 140 — L.: Studî per la *Leda*, nella Royal Library di Windsor.

riguardo allo spirito che animava l'opera di Leonardo. Due schizzi sopra un foglio, nella Biblioteca reale di Windsor (fig. 140), concitati nel segno, tutti fruscii di chiaroscuro, come se il corpo della donna si vedesse traverso le mobili ombre di una boscaglia agitata dal vento, sono il prototipo di altri due disegni, pur belli, ma grevi ed eseguiti con tratto da incisore, uno nella Collezione del Duca di Devonshire, a Chatsworth (fig. 141), l'altro nel Palazzo ducale di Weimar (fig. 142). Essi presentano Leda con un ginocchio a terra, attorta a spira nell'atto di carezzare e par-

lare col cigno, stendendo la mano libera verso i minuscoli bimbi che ruzzolano al suolo, come pulcini, dai gusci d'ovo spezzati. I due disegni certamente riflettono, con intenzione di fedeltà,

Fig. 141 — Da Leonardo: Disegno di una *Leda*, nella Biblioteca del Duca di Devonshire, a Chatsworth.

studi compiuti da Leonardo: basti vedere le foglie che nel disegno di Chatsworth ripetono, sia pur debolmente, il movimento del cespo composto dal Maestro, in un foglio di Windsor (fig. 143), come di lunghe criniere animate, di roteanti falci.

Un minuscolo schizzo, notato dal Müller–Walde[1] a carte 156-*r* del Codice Atlantico, presenta l'immagine di Leda eretta, come vediamo in un disegno di Raffaello nella Biblioteca reale

Fig. 142 — Da Leonardo: Altro disegno di una *Leda*, nella Raccolta del Palazzo ducale di Weimar.

di Windsor, e in tutta una serie di pitture (fig. 144), tra cui vicino all'originale il quadro della Coll. Spiridon (fig. 145) a Roma. E un

---

[1] *Eine Skizze Leonard's zur stehenden «Leda»*, in *Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen* (XVIII, 1897, p. 46).

disegno dello stesso Leonardo per la testa della *Leda*, purtroppo molto guasto, fu da noi riconosciuto nel 1921, quando si celava sotto il nome del Sodoma, nel Museo del Castello Sforzesco a Mi-

Fig. 143 — L.: Studio di piante, nella Royal Library di Windsor.

lano (fig. 146). Il lieve dibattersi di penombre e mezze luci sulla testa china, sui lineamenti affilati e morbidi a un tempo, nell'iride trasparente e velata, il movimento a spira della testa e del

Fig. 144 — Da Leonardo: *Leda*, nella Raccolta Johns a Filadelfia.

Fig. 145 — Da Leonardo: *Leda*, nella Raccolta Spiridon a Roma.

busto, l'arco del collo flessibile, il sorriso che diffonde una tenue luce sul volto, ci guidarono ad attribuir a Leonardo, in tempo prossimo al *Battista* del Louvre, questo elaborato disegno di *Leda*.

Fig. 146 — L.: Studio per la testa della *Leda*, nel Museo del Castello Sforzesco a Milano.

Nel *San Giovanni* del Louvre (fig. 147), ultima opera del Fiorentino, il pittore rinuncia alla parziale ombra raccolta da uno schermo intorno all'immagine, come alla sommessa luce diffusa

nel paese della *Gioconda* e della *Sant'Anna*: il campo è tutto nero, e vi s'involge la forma, che le tenebre del fondo cercan sottrarre al nostro sguardo, alla rivelatrice luce anteriore. La figura del

Fig. 147 — L.: Quadro del *San Giovanni*, nel Museo del Louvre, a Parigi.

Battista, evocata da un disegno di Windsor (fig. 148) nell'eleganza di un agile nudo, ora, tronca all'altezza delle spalle, ripete il gesto di Sant'Anna nel cartone dell'Accademia reale di Londra, così che il profilo luminoso dell'indice segna una parallela al

profilo dell'esile croce, ammorbidito dall'ombra; la spalla e il braccio, senza più ossea struttura, assorbono la fioca luce esterna al campo, mentre il volto s'allontana, velato da combattute ombre, e dispare nella notte il torso snello. L'immagine e il suo errante sorriso sono formati dello stesso fluido che dal fondo avvolge le carni soffici, il velo dei capelli stillanti. E la pittura diviene monocromato giallo oro: appena una sfumatura di rossore avviva le guance gonfie dal riso, e si estende alla sclerotica e alle palpebre; la chioma, a larghi ricci sfatti, sprigiona fulvi bagliori, come cespo di erbe arse dal sole del deserto; la pelliccia d'agnello sui fianchi dell'efebo è pelle fulva di belva. E la mano che posa sul petto s'arrossa come formata da un bagliore di sole.

In questa visione di forma indeterminata e preziosa, come nessun'altra nell'opera di Leonardo, in questa molle spira che si smarrisce nell'ombra, abbiamo l'ultima espressione del sogno che pervade le immagini più calde e più vive del *Trattato*. Leonardo pittore ha dato poche opere, perchè la sottile fantasia lo rendeva *impazientissimo* alle tecniche rifiniture, lo portava oltre le forme arrestatesi per definirsi: le sue creature, spiriti della luce, s'accendon di vita nelle penombre crepuscolari, nel tremito di un sorriso, come lampade che animino di chiaror fioco le tenebre. La rapidità del disegno meglio rispondeva all'insaziabile sete di perfezione e di bellezza di Leonardo, al suo spirito di ricerca; i disegni sono le più affascinanti creazioni del suo genio, le intime confidenze che la sempre mutevole fantasia fece a se stessa.

Tutte le arti rappresentative attrassero il Fiorentino, ma più di tutte la pittura, da lui preposta alla scultura. Per lui pittura significa fusione delle forme nell'atmosfera ambiente, nella penombra: « Tenebre, luce, corpo, figura, colore, sito, remozione e propinquità »[1] sono per Leonardo da Vinci gli elementi principali della pittura, a cui « si possono aggiungere... due altri, cioè

---

[1] V. *Trattato*, ed. cit., § 128, pag. 59.

Fig. 148 — L.: Disegno per la figura del *Battista* nella Royal Library di Windsor.

moto e quiete.[1] L'ombra, nel significato vinciano, di penombra, di sfumato (« ombra è alleviamento di luce »),[2] è nominata prima, come essenza stessa della pittura. Nelle opere del periodo verrocchiesco, la luce è limpida, l'ombra è limpida: non ancora, quest'ultima, è fondamento alla ricerca pittorica; eppure anche nel ritratto della *Dama* Liechtenstein, dove le carni sono di trasparente alabastro e i lumi han la purezza cristallina del Quattrocento, l'arte vinciana s'annuncia nei gradi sottilmente variati della luce sul volto, nello sfavillìo astrale degli aghi di ginepro, nelle ombre che tremano sul raso lucente delle acque lontane. Alla precisione degli sfondi toscani del Quattrocento, alla limpidità delle immagini, dei contorni, del colore, Leonardo sostituisce una visione di forme velate dalla penombra, di contorni che in essa si smarriscono e si fondono, di linee indefinite, morbide, non più linee, ma limiti vaghi. Le tinte scolorano; le carni riflettono gamme varie di bronzo e d'oro, toni acquei che sembrano venir loro dai laghi stagnanti tra le rocce del fondo, dall'umidità vespertina. Leonardo distrugge il mondo architettonico innalzato da Masaccio, da Andrea del Castagno, da Domenico Veneziano, da Piero della Francesca; rinuncia al definito per l'indefinito, alla luce cristallina di un giorno senza nubi per le penombre crepuscolari: scienziato e poeta, ascolta le malinconiche voci della sera.

L'atmosfera annulla il colore; la forma diviene sempre più soffice, sempre più lieve, quasi l'aria le sia di sostegno. La leggerezza che la linea vibrante infondeva alle sottili immagini di Sandro Botticelli viene alle immagini di Leonardo dall'ombra, che le modella, essa appunto, con nuova rotondità e larghezza, con espansione di forme intonata al suo morbido spessore. Ma se il cartone per la *Sant'Anna* del Louvre accenna a una monumentalità d'aspetti ignota al Quattrocento, l'immagine umana non prende mai, nell'arte di Leonardo, il dominio che ha per Miche-

[1] V. *Trattato*, ed. cit., § 128, pag. 59.
[2] V. *Trattato*, ed. cit., § 178, pag. 534.

langelo: si ritrae nella penombra della *Vergine delle Rocce*, nel fioco lume diffuso che scolora i paesi della *Gioconda* e della *Sant'Anna*, lavati dalle acque, deserti: bellezza e grazia son, per Leonardo, penombra. Intorno alle forme soffici, le stoffe s'avvolgono con tepore di molli lane; s'increspa il tessuto aereo dei veli, la seta delle chiome; il sorriso comunica ai volti muliebri la mobilità dell'atmosfera che a tutte le cose è fonte di vita. E da questo enigmatico sorriso, che ha suggerito tante fantasie e tante sottigliezze, sboccerà il sorriso voluttuoso, faunino, il sorriso d'amore delle creature correggesche.

Michelangelo scatena, dall'incontro di forze opposte, l'energia delle sue forme eroiche, ritrae l'attimo culminante del moto; le vibrazioni continue dell'ombra e della luce infondono alle forme di Leonardo l'espressione del movimento prolungato nel tempo, tanto quando egli schizza sopra un foglio il profilo di un cavallo in corsa, come quando torce nell'ombra del fondo il *Battista* del Louvre: l'atmosfera crea la forma e le infonde il moto.

E Leonardo apre alla pittura del Cinquecento le porte. Fra Bartolomeo sostituisce, con risultato incerto, l'ombra invadente, la nebbia torbida dei fondi, al tono dei Veneti; Andrea del Sarto, con le atmosfere violette e i volumi sfaldati, attenua i risalti; Raffaello, smorzando la trasparenza dell'atmosfera umbra, sfumando i contorni, intona la forma alla calma dolcezza dei suoi ritmi, dà al paese orizzonte lontano, infinito; ma soprattutto il Correggio, fondendo il gemmeo colore emiliano con lo sfumato leonardesco, raggiunge il suo sogno edonistico di forme morbide, di lumi argentini, di movimenti ariosi. Nè Raffaello, assorto nel sogno di un mondo sereno, ignaro della passione e del male, nella vasta armonia del suo ritmo semplice e classico, nè il Correggio, cantore della grazia femminea, seppero i tormenti intellettualistici di Leonardo artista e scienziato, continuatore dell'umanesimo toscano, rappresentante della corrente artistica per cui l'arte è un « conoscere ».

II.

FRA' BARTOLOMMEO o BACCIO DELLA PORTA
MARIOTTO ALBERTINELLI

FRA BARTOLOMMEO o BACCIO DELLA PORTA: La Vita e la bibliografia — L'opera: L'*Annunciazione* di Volterra, da lui firmata, non eseguita. Sportelli di un tabernacoletto agli Uffizî. Affresco del *Giudizio Finale.* — Pitture dopo il suo ingresso nel Monastero di San Marco: La *Visione di San Bernardo.* Disegno dell'*Adorazione de' Magi* e della *Discesa al Limbo* negli Uffizî. *Cristo pellegrino in Emmaus* a S. Marco, l'*Adorazione di Gesù* nella Galleria Mond, *Noli me tangere* nel Museo del Louvre, l' *Ecce Homo* nella Galleria Pitti. — Pitture dopo il ritorno da Venezia: Pala d'altare nel Duomo e grande ancona nella Pinacoteca di Lucca; ancona di San Marco a Firenze; tondo della *Sacra Famiglia* Visconti Venosta e il suo disegno negli Uffizî; la *Sacra Famiglia* nella Galleria Nazionale di Londra e l'altra presso il Conte Cowper a Panshanger. — Opere del periodo del pittore prossimo al viaggio a Roma: lo *Sposalizio di Santa Caterina* nel Louvre e l'altro quadro dello stesso soggetto agli Uffizî; grande pala incompiuta nel Convento di San Marco, rappresentante la *Discendenza di Anna*; il quadro nella Cattedrale di Besançon; la *Madonna* della Raccolta Holford. — Opere a Roma: i *Santi Pietro e Paolo* per la cappella di Fra' Mariano, ora nella Galleria Vaticana. — Dopo il viaggio: affresco di una *Madonna* in San Marco; due tondi nell'Accademia fiorentina; il *San Marco* della Galleria Pitti; *Mater misericordiae* della Pinacoteca di Lucca; l'*Annunciazione* del Louvre; la *Pietà* e *Cristo risorto* della Galleria Pitti; la *Presentazione al Tempio* nella Galleria di Vienna e un'edizione anteriore nella Raccolta Treccani a Milano; ultime *Sacre Famiglie* e l'*Assunta* del Museo di Napoli. — Epilogo e catalogo delle opere.

MARIOTTO ALBERTINELLI: La Vita e la bibliografia — Prime opere sotto l'influsso di Piero di Cosimo, di Lorenzo di Credi, di Hugo van der Goes. *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso* nella Collezione Strossmayer a Zagabria; il trittico del Museo Poldi Pezzoli a Milano. Altre opere con reminiscenze di Piero di Cosimo: tondo della Galleria Pitti. Studio di volgere le proporzioni a grandiosità nuova sulle orme di Fra' Bartolommeo, nella *Visitazione* degli Uffizî. Predella del quadro ancora quattrocentesca. *Madonna col Bambino* a Venezia, nel Seminario, riecheggiante la maniera del Frate. Affresco della *Crocifissione* nella Certosa fiorentina. Ritorno ai ricordi di Piero di Cosimo nella *Madonna fra i Santi Gerolamo e Zanobi* del Museo del Louvre. L'*Annunciata* del 1508 nella Raccolta Gardner, la *Madonna del Baldacchino* e l'*Annunciazione* nella Galleria degli Uffizî (1510) e in quella di Ginevra, ultimi saggi decadenti del pittore. — Catalogo delle opere.

Bartolommeo o Baccio,[1] figlio di Paolo di Jacopo o Pagholo del Fattorino, mulattiere, e di Bartolommea di Zanobi di Salimbene, fiorentina, nacque nel 1475.

---

[1] Bibliografia sull'artista: VASARI, *Le Vite* (ed. Sansoni, IV), col *Commentario alla Vita di Fra' Bartolommeo della Porta* e il *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Fra' Bartolom-*

Adolescente, fu acconcio, per consiglio di Benedetto da Maiano, nello studio di Cosimo Rosselli, ove ebbe anziani condiscepoli Piero di Cosimo e Mariotto Albertinelli. Fu detto Bartolommeo o Baccio della Porta, per aver sortito i natali presso la porta di San Pier Gattolini a Firenze. Esordì colorando in parte l'*Annunciazione* del Duomo di Volterra, e due sportellini, oggi nella Galleria degli Uffizî, di un tabernacolo fabbricato, al dire del Vasari, da Pier del Pugliese per onorare « una *Nostra Donna* piccola di marmo, di mano di Donatello, di bellissimo rilievo, cosa rarissima », e « vi fece drento dua storiette, che fu una la *Natività di Cristo*, l'altra la sua *Circoncisione*, le quali condusse Baccio di figurine a guisa di miniatura, che non è possibile a olio poter far meglio; e quando poi si chiude, di fuora, in su detti sportelli dipinse pure a olio di chiaro e scuro la *Nostra Donna Annunciata dall'Angelo* ».

Uscito dallo studio di Cosimo Rosselli, esercitò per alcuni anni l'arte per proprio conto insieme con Mariotto, ma poi, colpito dall'eloquenza del Savonarola, gli sacrificò, devoto piagnone, i suoi studi dal nudo, e, scioltosi dal socio, imprese a dipinger da solo. Cacciato quindi Piero de' Medici da Firenze, Baccio tornò al collaboratore e lo riebbe in comunione di lavoro, non di idee e di costumi. Oltre il ritratto del Savonarola, dipinto in quel torno, eseguì, per lo Spedale di Santa Maria Nuova, nella cappella del Cimitero, il *Giudizio di Dio*. Assunta l'opera a fresco, quando, imperante Alessandro VI Borgia, venne tratto al rogo l'appassionato censore dei costumi, Fra' Girolamo Savonarola, la continuò ai primi del 1499 nella parte superiore, lasciando a Mariotto Albertinelli la inferiore: pit-

---

meo, per GAETANO MILANESI; P. VINCENZO MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, vol. II, 4ª ed., Bologna, Romagnoli, 1879; CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pittura in Italia*, vol. 10, ed. originale italiana per cura di Alfredo Mazza, Firenze, Successori Le Monnier, 1908; A. v. LAHN, *Die Handzeichnungen Fra Bartolomeos*, in *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, III, p. 174 e segg.; GUSTAVE GRUYER, *Les artistes célèbres: Fra' Bartolomeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, Librairie de l'Art; E. FRANTZ, *Fra' B. della P.*, Regensburg, 1879; M. LÜCKE, *Fra' B.*, in *Kunst und Künstler* del Dohme, n. LIX; LEADER SCOTT, *Fra' B.*, London, 1881; FRITZ KNAPP, *Fra' B.*, Halle, 1903; HANS VON GABELENTZ, *Fra' Bartolomeo und die Florentiner Renaissance*, in due volumi, W. Hiersemann, 1922.

tura mutilata e guasta, oggi nella Galleria degli Uffizî. Raccontasi che, mentre gli Arrabbiati assediavano il convento di San Marco, Baccio della Porta, insieme coi partigiani del Savonarola, si chiudesse nel convento per difendere la vita del venerato maestro, e deponesse tremante le armi, quando il Savonarola, per cessare la carneficina, si dette nelle mani dei nemici. Spettatore di tanta tragedia, volse nell'animo l'idea di farsi frate in quel convento stesso di San Marco, che aveva veduto devastato campo di battaglia, incendiato dall'odio popolare, mentre il Savonarola, davanti all'Ostia Santa, pregava coi monaci nel coro. Rinunciata al fratello minore ogni sostanza ereditata dal padre, partì alla volta di Prato a farvi il noviziato, prese l'abito nel convento di San Domenico in quel luogo; « e fu », dice una cronaca, « l'anno 1500 a dì 26 di luglio, e l'anno seguente fece professione ». Tornato in Firenze, e presa stanza nel Noviziato di San Marco, si rimise a dipingere, animatovi dal priore Sante Pagnini di Lucca, teologo e orientalista insigne. Riprese i pennelli, dipingendo, per la cappella fabbricata da Bernardo del Bianco nella Badia di Firenze, l'*Apparizione della Vergine a San Bernardo*. Quando egli dipingeva, Leonardo da Vinci a Santa Maria Novella, nella *Sala del Papa*, aveva disegnato i cartoni per gli affreschi rappresentanti la *Battaglia d'Anghiari*, da condurre nel Salone del Consiglio a Palazzo Vecchio, in gara con Michelangelo, che con i suoi atleti aveva figurato la *Battaglia di Cascina*. I cartoni dei due maestri furono, al dire di Benvenuto Cellini, « la scuola del mondo »; e Fra' Bartolommeo, quantunque già provetto nell'arte, sentì dalle forme di Leonardo e di Michelangelo balzar viva l'arte del nuovo secolo. Quel sentimento riflesso nelle pitture del Frate penetrò in Raffaello d'Urbino che visitò, nel 1506, Firenze, e seppe assimilare dall'uno e dall'altro maestro, senza nulla perdere della sua propria grazia. Pur rimanendo se stesso, Raffaello s'accostò a Fra' Bartolommeo, che associava i disparati elementi del profeta e del gigante dell'arte fiorentina, e con i suoi occhi sereni ammirò la forza costruttiva, l'ordine solenne del Domenicano.

Nel 1508 questi si recava a Venezia, ove s'incontrò con Baccio da Montelupo, già tra i difensori del convento di S. Marco, fuggito da Firenze e dalla vendetta degli *Arrabbiati*. Sembra che durante il soggiorno egli lasciasse a Venezia un saggio dell'arte sua, e, compiutolo, ripartisse per Firenze, ove colorì in breve tempo il capolavoro per San Romano di Lucca, la tavola con le Sante Caterina e Maddalena; poi il *San Vincenzo Ferreri*, che dal San Marco passò alla Galleria dell'Accademia fiorentina.

Nei primi mesi del 1509, il frate tornò a far società con Mariotto Albertinelli, e aumentò di molto la produzione artistica, distinta da due anelli intersecantesi e una crocetta. In quell'anno dipinse la *Vergine tra due Santi*, per la Cattedrale di Lucca (Fratris Bartholomei Florentini Ordinis Predicatorum, 1509); due anni più tardi, insieme con Mariotto, lavorò per la Certosa di Pavia (1511), per Ferrino « Inghilese », per Giuliano da Gaiano (1512), per Michele Mastiani a Pisa (1511). Ma nel gennaio del 1512, Mariotto, volubile di natura, risolse di abbandonar l'arte e darsi bel tempo; e si trovò a interrompere per la terza volta il comune lavoro dichiarando che preferiva far il locandiere piuttosto che continuar a manovrare il pennello. Oltre al profitto a lui riservato di alcuni quadri, gli si assegnavano oggetti dello studio, quali un modello di legno di grandezza naturale e un altro più piccolo con giunture, un paio di compassi, una stampa in gesso di un Bambino portastemma di Desiderio da Settignano nel monumento di Santa Croce.

Sciol tasi la società, non sembra che Fra' Bartolommeo si affrettasse nel lavoro, preso anche da malattia, che lo costrinse a recarsi con gli scolari Fra' Paolino e Frate Agostino, nel luglio del 1504, in un ospizio dei domenicani a Pian di Mugnone, ove dipinse tre Madonne, una delle quali, che ancora lì si conserva, fu replicata poi da Fra' Bartolommeo nella cappella del Noviziato in San Marco. Dal ritiro di Pian di Mugnone, forse, Fra' Bartolommeo venne a Roma, trattenendosi al convento di Santa Maria della Quercia, presso Viterbo, ove tanti frati di S. Marco

avevan sostato. Vi colorì, per la cappella della Maddalena, il *Noli me tangere* e disegnò e colorì in parte la tavola dell'*Incoronazione* per l'altar maggiore, condotta poi, nel 1543, a fine da Fra' Paolino da Pistoia.

A Roma, in San Silvestro a Monte Cavallo, per la cappella del buffone di Leon X, Fra' Mariano Fetti, laico del convento di S. Marco, colorì due tavole con le figure degli Apostoli Pietro e Paolo, ora nella Galleria Vaticana, e lasciò incompiuta, come bene avvertì il Vasari, la prima, condotta poi a fine da Raffaello.

Dell'influsso subìto a Roma, attestò nel *S. Marco* dipinto per il suo convento, ora a Pitti, nella *Vergine della Misericordia* del 1515 a Lucca, nella *Madonna* del Romitaggio di Pietroburgo, nell'*Annunciazione* del Louvre. Nell'ottobre del 1515 tornò a Pian di Mugnone per curare la sua salute, e là rapidamente colorì un'altra *Annunciazione*. Rivide in quel tempo alcuni suoi parenti, ai quali annunciò che il Re di Francia aveva mandato per lui, volendo servirsi dell'opera sua; ma la malferma salute, la morte dell'antico compagno di lavoro, l'Albertinelli (5 novembre), e altre ragioni, lo sconsigliarono dall'accettare l'invito, che frattanto era accolto da Leonardo da Vinci.

Nell'anno seguente, anteriore a quello della sua morte, dipinse la *Resurrezione*, ora nella Galleria Pitti, in un ornamento che comprendeva i due profeti Isaia e Giobbe, ora nella Galleria degli Uffizî; due *Sacre Famiglie*, tutte simili, una a palazzo Pitti a Firenze, l'altra a Roma nella Corsiniana; l'*Assunzione*, già a Prato, poi a Napoli, nel Museo; la *Presentazione al Tempio* di Vienna, nell'Hofmuseum.

La data del 1517, ultimo anno della vita di Fra' Bartolommeo, è sul *Noli me tangere* nell'Ospizio di Santa Maria Maddalena in Pian di Mugnone. Nel giugno di quell'anno il pittore inviava ad Alfonso I d'Este, a Ferrara, « uno quadro della Vergine con altre figure ad iudicio comune degli artefici et intelligenti magistrale et grato ». A questo aggiunse « una Testa del Salvatore », già richiestagli dal Duca Estense, quando passò per Ferrara nel 1508, nell'andata o nel ritorno da Venezia. Mentre scioglieva così

un'antica promessa fatta ad Alfonso I, riprendeva a lavorare alla tavola da gran tempo iniziata per la gran Sala del Consiglio

Fig. 149 — *Annunciazione*, firmata da Fra' Bartolommeo ed eseguita da Mariotto Albertinelli, nella Cattedrale di Volterra. (Fot. Alinari).

fiorentino, ad ornare la quale già erano stati chiamati in eroica gara Michelangelo e Leonardo. Ma, aggravatosi il suo male, lasciò i pennelli per tornare ai bagni di San Filippo, dai quali poco tempo prima aveva provato giovamento, e là finì la vita,

d'anni quarantadue, il 31 d'ottobre, forse ripetendo quanto aveva scritto su tanti suoi quadri: ORATE PRO PICTORE.

* * *

La prima data dell'opera di Fra' Bartolommeo, il 1497, accompagna la firma del pittore sul quadro dell'*Annunciazione*

Fig. 150 — Fra' Bart.: *L'Annunciazione*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

di Volterra (fig. 149). Ma, nonostante la scritta: « Bartolomeo me fece », è dappertutto palese nel dipinto la mano del collaboratore Mariotto, che vi si presenta quattrocentista minuzioso ancora nelle figurine cartacee, nel paese frammentario e limpido, nei calligrafici fregi delle candelabre. Anche lo studio per l'angelo, appartenente alla Galleria degli Uffizî, eseguito a matita con lumi bianchi, senza la complicazione del segno e l'om-

breggiatura a tratti filiformi, che ammorbidiscono le immagini di Fra' Bartolommeo, si palesa opera di Mariotto.

Ben diversa è un'altra *Annunciazione* (fig. 150), dipinta a monocromo bigio sugli sportelli di un tabernacoletto nella Galleria degli Uffizi, opera certa di Fra' Bartolommeo, tra le sue prime. Come tutte le pitture in piccola scala, essa è tra le cose più fini del Frate, che ancora appartiene, in questa delicata opericciola, all'arte del Quattrocento, e si approssima, più che a Cosimo Rosselli, a Piero di Cosimo, per lo studio di ossee trasparenze e di lucenti ombre diffuse. Esempio del più puro Rinascimento architettonico l'ambiente in cui si svolge l'*Annunciazione*, di una semplicità estrema: sulla parete nuda, il profilo di un inginocchiatoio drappeggiato, una porta lunghetta tra lisce cornici marmoree. Anche le pieghe della cortina son ossee, precise di taglio: tutto s'accorda alla compostezza delle immagini, al nitore delle carni, dei lineamenti minuti, che nella testina intenta della Vergine richiamano la sensibilità di Filippino e di Piero di Cosimo avanti l'influsso di Leonardo. Ogni cosa, limpida, tersa, riluce dalle superfici forbite; ma già ombre nere cadono sulla guancia di Maria, sul petto, da cui risaltano in vivido lume i fusi delle dita, e già nell'ombra violacea che s'addensa entro il vano della porta l'angelo assistente sembra riflesso da specchio appannato: quanto vicine le fumide atmosfere traversate da lampi, care ai tardi manieristi toscani, a Siena più che a Firenze, al Beccafumi più che al Rosso o al Pontormo!

Le stesse ombre translucide, ben lontane dalla vaporosa atmosfera di Leonardo, cadono sulle superfici colorate nelle due pitture all'interno degli sportelli: l'*Adorazione del Bambino* e la *Presentazione al Tempio* (fig. 151, tav. III). Ancora sugli schemi del Quattrocento è composta la *Natività*: due angeli seguono, cerimonioso corteo, la Vergine, come nelle opere di Filippino, e il bimbo Gesù dal giaciglio si solleva verso la madre. L'influsso di Piero di Cosimo è evidente nei volti degli angeli come nel grandioso ombrato Giuseppe, non nella messa in scena, che il compositore dei tondi di Pietroburgo e della Galleria Borghese

soleva improntare alla sua fantasia smagliante e bizzarra, mentre il Frate misura pose e gesti, secondo un ritmo lento e grave, di religiosa compostezza. Una colonna, un orlo di cornicione e di pilastro, appena suggeriscono il recinto, senza limitare la visione di un limpido sfondo d'acque e colli verdi e azzurri, di un cielo senza nubi, su cui un arbusto filiforme stampa il

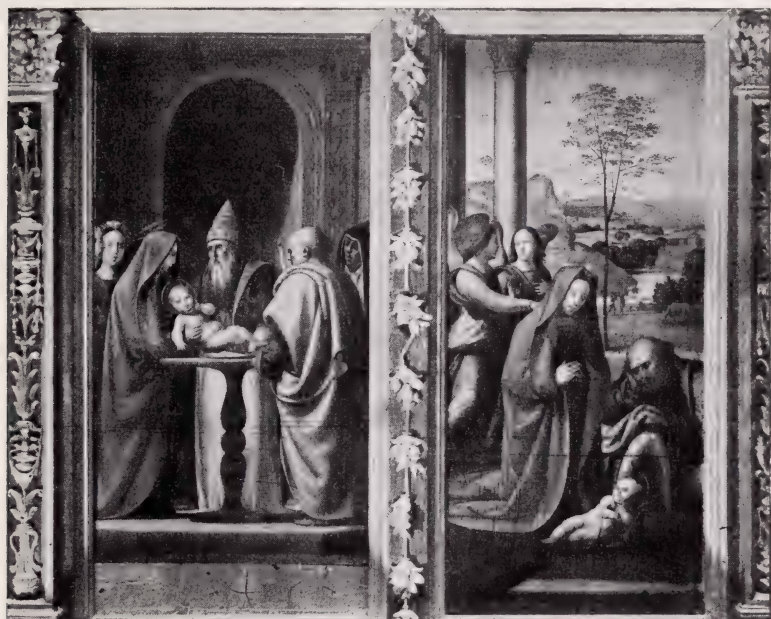



Fig. 151 — Fra' Bart.: *Circoncisione* e *Natività*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Anderson).

ricamo delle foglie tenui rade segnate con cura minuziosa, delicatamente. Così nella *Presentazione al Tempio*, alla dolce familiarità della scena figurata dai quattrocentisti (Simeone che stringe a sè il fanciullo, Maria ansiosa, Anna invasa da furore profetico, il corteo di donne gentili, che Raffaello ancora evoca, sulle orme del Perugino, nella predella dell'*Incoronazione*), succede una chiesastica gravità di pose solenni: Giuseppe tiene, come un imponente chierico, la torcia; Anna, perduto il furore profetico, è una devota suora in contemplazione del fanciullo: questi

e una donna del seguito di Maria guardano verso lo spettatore. Svanita ogni intimità, la scena è una ben composta architettura d'immagini raccolte, a trapezio, in un angusto vano, ma l'unità costruttiva, la delicatezza del lume che traspare dal profilo esile di Maria, quasi d'osso translucido, l'imponenza di squadro, che assimila la figura di Giuseppe a massiccio pilastro, e ci richiama, proprio alla chiusa del Quattrocento, la struttura delle forme masaccesche, con una grandiosità stupefacente, date le proporzioni minime del quadro, riflettono le tipiche doti del Maestro fiorentino. E anche più colpisce tale grandiosità costruttiva nel disegno di Lille (fig. 152), dove la testa, curva, inabissata, si sottrae alla nostra vista, cancellando la nota naturalistica della figura dipinta.

Alla delicata minuzia di segno, alla trasparenza d'ombra, alla tenue armonia cromatica del dittichetto Uffizî, risponde un doppio studio di *Annunciazione* (fig. 153), nella stessa Galleria, supposto dallo Knapp prima idea per il quadro del Museo di Ginevra, compiuto da Baccio della Porta con il socio Mariotto Albertinelli. Evidentemente, il disegno è opera primitiva: le proporzioni delle figure sono piccine, minuti i lineamenti, i segni paralleli o a reticolato, le pieghe scavate da occhielli, vitree le luci. L'equilibrio incerto del gruppo d'angioli che accompagna Gabriele nello studio tracciato in alto è corretto pazientemente dal disegnatore nell'altro studio, e dappertutto si nota l'intento di muover l'aria e la luce intorno alle forme: i panni si gonfiano in sbuffi e in cartocci, le chiome circondano le teste degli angeli come lievi acconciature di trina.

Parallelo a questo disegno, un finissimo studio per l'*Adorazione del Bambino*, nella Galleria degli Uffizî (fig. 154). Due gruppi si fronteggiano, componendo una V: da un lato, la filippinesca Vergine, dal profilo tenue e diafano, e due angeli tutti sbuffi di velo e riccioli al vento, dall'altro un angelo che porge il bimbo alla Madre, e Giuseppe chino in armonia con la grande curva dell'ala. Nonostante lo studio di una scala d'ombre e di luci vanenti, tutto appare limpido, puro, definito: eredità quattrocentesca.

Fig. 152 — Fra' Bart.: Studio di San Giuseppe, nella *Circoncisione*.
Museo Wicar di Lille.
(Fot. Braun).

Fig. 153 — Fra' Bart.: Studio d'*Annunciazione*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

Il profilo esile e falcato di Maria, nel dittico Uffizî e nel secondo studio dell'*Annunciazione* sul foglio citato, riappare nella Vergine che adora, con San Giuseppe e due angeli, il Bambino,

Fig. 154 — Fra' Bart.: Studio per l'*Adorazione del Bambino* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

in un altro fine disegno giovanile di Baccio della Porta, ora parte della collezione del Louvre (fig. 155). Il tratto a penna risponde a quello dello studio Uffizi, ma segna una trama più lieve, e la linea compositiva si svolge agile e graziosa, in una

Fig. 155 — Fra' Bart.: Disegno per l'*Adorazione del Bambino*, nel Louvre.
(Fot. Braun).

curva a falce, dalle ali acute degli angeli al lembo della veste di Maria radente il suolo.

Distrutto nella sua parte inferiore e molto danneggiato nella superiore, è il *Giudizio universale* (fig. 156), incominciato nel 1499,

Fig. 156 — Fra' Bart.: *Il Giudizio universale*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

per la cappella dell'ospedale di Santa Maria Nuova in Firenze, trasportato verso la metà del Seicento, quando si distrusse la cappella, in un cortile, e di là nella Galleria degli Uffizî. Da una copia nella stessa Galleria (fig. 157) possiamo ricostruire per intiero questa prima rivelazione della maniera cinquecentesca del Frate. Le linee compositive si svolgono ampie: le due file di

Santi, sfuggenti in simmetria sulle nubi ai lati del Cristo giudice, le due schiere di beati e di reprobi, convergenti, nel basso, all'arcangelo con spada sguainata, suggeriscono profondità, sonorità

Fig. 157 — Copia del *Giudizio finale* di Fra' Bartolommeo nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

di spazio; i tre angeli, con strumenti della passione, seguono lo stesso schema triangolare, solo interrotto da un'arcaica ghirlandetta di cherubini che attornia Cristo, tutta disposta sopra un piano, a fior di superficie. La composizione dovette allora apparir novità sorprendente, nella sua larghezza di linee, e non

Fig. 158 — Fra' Bart.: Studio per una figura del *Giudizio finale*
nella Galleria Ambrosiana a Milano.
(Fot. Bassani).

staremo qui a ricordare le sue ben note ripercussioni sull'arte di Raffaello, dalla *Trinità,* frescata nel chiostro di San Severo in Perugia, alla *Disputa* del Palazzo Vaticano.

Come le linee compositive si estendono, s'amplificano, trasportandoci in pieno Cinquecento, così le forme, specialmente dei

Fig. 159 — Fra' Bart.: *Visione di San Bernardo* nella Galleria dell'Accademia fiorentina. (Fot. Alinari).

Santi seduti sulle nuvole, si arrotondano tra i drappi a pieghe larghe e pesanti; appena alcuni nudi in primo piano riflettono, debolmente, agili contorni quattrocenteschi. Un dannato volto da tergo e un altro accosciato a terra sul puntello delle palme conducono il nostro pensiero alla *Resurrezione dei morti* di Luca

Signorelli, nella Cappella Brizio, ma nessuna eco risuona, in queste forme riflesse, dell'anima tragica propria alle immagini di Luca: accanto a un gruppo di beati, intenti a recitar preghiere o a discorrere con monacale devozione, altre figure si atteggiano

Fig. 160 — Fra' Bart.: Disegno di *Crocifissione*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

a gesti melodrammatici di dolore, di supplica, di esaltazione; le masse diventano pesanti e pigre; l'ampiezza enfatica delle linee si accompagna all'enfasi delle pose. Citiamo, tra i disegni relativi al *Giudizio universale*, uno studio per il dannato ignudo (fig. 158) presso l'arcangelo, esposto ancora nella Galleria Am-

brosiana sotto il nome di Dosso Dossi, e due disegni di angeli tubicini, nella Pinacoteca di Monaco e nella Galleria degli Uffizî, il primo opera di Fra' Bartolommeo, eseguita a tratti minutissimi, quasi da incisore, che addensan le ombre sulle vesti a sbuffi e abbracciano in una sol curva l'esile profilo, il secondo opera dell'Albertinelli, simile allo studio per l'angelo dell'*Annunciazione* di Volterra. La grossezza del segno, quasi solco di strigile nello spessore dell'ombra, è comune, come il crudo risalto dei lumi, a molti disegni della scuola del Verrocchio.

Prima opera compiuta da Baccio della Porta dopo l'ingresso nel monastero di San Marco fu la *Visione di S. Bernardo* (fig. 159), commessa il 18 novembre 1904 da Bernardo del Bianco, e ora nell'Accademia di Belle Arti a Firenze. Nel disegnare il quadro, Fra' Bartolommeo ricordò la bella composizione di Filippo Lippi, gli angeli che fan corteo alla Vergine nella Badia di Firenze, la sensibilità del profilo minuto di Maria. Ma nulla di più significativo del confronto tra il prototipo e l'opera derivata. Filippino limita, per mezzo di case e di lastre appuntite di roccia, che invadono il campo del quadro, lo spazio intorno alle immagini, aggiungendo intimità alla scena, e fa che la Vergine languida e i botticelliani angeli dal passo strisciante inoltrino verso il monaco smarrito nell'estasi, sino a che la mano esile di Maria sfiori con familiarità gentile le carte dello scrittoio; Baccio della Porta, invece, in uno spazio sgombro, di risonante ampiezza, mette a riscontro il gruppo di San Bernardo scortato dai Santi Giovanni Evangelista e Benedetto e il gruppo della Vergine sospinta da una turba d'angeli, sollevata da terra con enfasi, onda impietrita prima di raggiungere l'argine. Tutta l'enfasi oratoria del Domenicano succede alla grazia ricercata e sensitiva di Filippino, e la dolce familiarità della scena si muta in apparato sacro: la Vergine e il Bimbo, portati in alto dagli angeli, appaiono come gruppo marmoreo, come labaro sacro, sollevato in una processione sopra la folla, agli occhi dei fedeli. A un tempo, come già notammo, la scena s'allarga: il paese piano, tra quinte di case e d'alture,

lascia campeggiare il cielo purissimo. L'enfasi del movimento, la contrapposizione delle masse nello spazio ingrandito, aprono al nostro sguardo gli orizzonti del secolo XVI, eppure le sottili testine degli angeli, a punta, translucide, richiamano il tipo fine e capriccioso di Piero di Cosimo, e la dissonanza tra le forme antiche e le nuove appare nel frastaglio dei gruppi e delle loro ombre nere sulla chiarità inalterabile di un cielo azzurro e bianco, nella minuzia preziosa di alcuni particolari, l'anconetta e il libro d'ore, dettaglio eseguito con scrupolo di artefice fiammingo, con ordine geometrico di pittore quattrocentista.

Un cartone, appartenente alla Galleria degli Uffizî, presenta i Santi Girolamo e Giovanni, prima pensati a seguito di Bernardo, Giovanni con le braccia aperte in estasi peruginesca, Girolamo pensoso, ombrato con finezza estrema nei solchi delle pieghe, nei cavi del volto affranto. Il tratteggio verticale, fitto, preciso e leggiero nella sua incisiva sottigliezza, dà trasparenza alle ombre, senza lasciar troppo vigore alla tonalità delle luci indicate col bianco del fondo.

Più sfilato e soffice, il tratto a matita aggiunge morbidezza alla immagine di Bernardo in uno studio del Museo granducale di Weimar, dove la figura del monaco si approssima alla forma definitiva. Nel quadro, quasi intimorito dallo slancio del gesto di adorazione, accento esclamativo nel disegno, Fra' Bartolommeo diminuisce il dislivello tra le mani del Santo, che appena osa sporgerle, tremanti, dalle ampie maniche; e trasforma la soffice massa del panneggio in involucro marmoreo. Tutta la trasparenza d'aria che è nel fondo paesistico si riflette in questa bianca translucida immagine.

Prossimo alla *Visione di San Bernardo* è un finissimo studio di *Crocifissione*, a matita e lumi bianchi, nella Galleria degli Uffizî (fig. 160). Non solo i tipi sono in gran parte filippineschi, ma l'intiera composizione si basa, come nel quadro dell'Accademia, sul contrasto fra lo slancio di un gruppo e la stasi di un altro. Nel disegno, la facilità del tratto a matita, lo sbalzo delle luci dalla caligine del fondo, aumentano l'impressione di moto. Se

Fig. 161 — Fra' Bart. e aiuti: *L'Assunta,* nel Museo di Berlino.

ai ricordi filippineschi si uniscono motivi tratti dal Perugino (l'immagine estatica di San Giovanni) e da Leonardo (il grande vecchio presso questo Santo e alcune figure nel crocchio dei

Fig. 162 — Fra' Bart.: Studio per l'*Assunta* nella Galleria degli Uffizî a Firenze. (Fot. Braun).

pietosi a destra), l'impeto della folla che si stringe alla croce fa del disegno una creazione nuova, spezza tutta la simmetria delle *Crocifissioni* quattrocentesche. Mirabile anche l'effetto dei lumi bianchi sul fondo grigio, quasi di argento brunito che a tratti ritrovi la sua propria luce.

Come nella *Visione di San Bernardo*, le figure dalle ombre dense si ritagliano sul limpido aere del cielo in un'opera eseguita da aiuti su disegno del Maestro, l'*Assunta* (fig. 161) del Museo Federigo a Berlino [1], nuova e bella composizione, dove gli angeli, che formavan con tralci fioriti vivente nicchia alla *Vergine assunta* del Botticelli, e si levavano a schiere, in volo di freccia, nel cielo saettato di nuvole, si sparpagliano in lento arco di ghirlanda. Un'eco di poesia quattrocentesca risuona in quel volo d'angeli sul fondo di luce, in quelle coppie di tube, che per ogni lato si levano in alto, sole, come spinte dal proprio squillo trionfale.

Il motivo delle tube tese da mani invisibili, nel quadro dell'*Assunta*, torna al pensiero di chi osservi i due angeli che seguono, con tutto il corpo, con le testine indietreggianti, lo slancio delle tube appuntate in alto, in uno studio (fig. 163), al Louvre, d'*Incoronazione della Vergine*, basato sopra lo stesso contrapposto di linee declinanti e ascendenti che informa la *Visione di San Bernardo*. I drappi s'addensano sulle immagini dei Santi e di Maria, mentre le vesti degli angeli, di sottile tessuto, disegnan piegoline calligrafiche, fluenti, sempre come in quel quadro, a cui il disegno, alquanto più massiccio di forme, certamente s'approssima di tempo. Altro disegno (fig. 164) per l'*Incoronazione*, uno studio di angeli danzanti, nella Galleria degli Uffizî. Più che nel foglio del Louvre vi appare la traduzione libera dello schizzo di Leonardo per un *Presepe*.

La mobilità pittorica delle chiazze di chiaroscuro avvicina allo studio per l'*Incoronazione* un altro disegno a penna; una *Madonna col Bambino e due angeli* (fig. 165). nella Biblioteca Reale di Windsor, ove i ricordi di Piero di Cosimo, palesi nella testa della Vergine, preziosamente diafana, s'alleano alle recenti impressioni

---

[1] In uno schizzo a penna per l'*Assunta* di Berlino, nel Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî, rapido e bellissimo, Fra' Bartolommeo sembra ricordare le ronde botticelliane di angeli, e più quelle appena indicate da Leonardo in studi di *Natività*, circondando la Vergine di una ghirlanda d'esili figurine danzanti (fig. 162); un altro studio, a matita, molto vicino al quadro e molto lisciato, è nella raccolta del Louvre.

Fig. 163 — Fra' Bart.: Disegno per l'*Incoronazione della Vergine*, nel Louvre.
(Fot. Braun).

Fig. 164 — Fra' Bart.: Studio di angeli per l'*Assunta* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Braun).

da Leonardo, nel putto schizzato in un angolo della pagina, con tale studio di carnose morbidezze da ricordarci i fogli vinciani per la *Madonna del Gatto*.

L'ombra raccolta sulle immagini, e qualche tipo d'impronta leonardesca, come il San Giovanni Battista nell'*Assunzione*, non bastano a indicarci un sicuro avvicinamento del Domenicano

Fig. 165 — Fra' Bart.: Studio di *Madonna col Bambino e angeli*, nella Biblioteca reale di Windsor.
(Fot. Braun)

a Leonardo avanti il disegno dell'*Adorazione de' Magi* (fig. 166), nella Galleria degli Uffizî, notevole soprattutto perchè definisce la posizione di Fra' Bartolommeo rispetto all'arte vinciana. L'influsso del quadro di Leonardo agli Uffizî è presente in ogni motivo del disegno: nella folla assiepata ai lati del gruppo, nell'edificio con le macchiette in cammino lungo la scalea diruta, nei cavallucci che caracollano sul piano: persino le rocce, coi margini corrosi e seghettati, con mobili chiazze d'ombra, si stampano sopra esemplari leonardeschi, e le ultime tre

Fig. 166 — Fra' Bart.: Studio per un'*Adorazione de' Magi* nella Galleria degli Uffizî.

immagini del corteo de' Magi, disegnate a contorni instabili e fluidi, sembrano copie dal disegno Galichon. Ma proprio tanto proposito di fedeltà a tipi e contorni dimostra la differenza che

Fig. 167 — Fra' Bart.: *Discesa al Limbo*, nella Galleria degli Uffizî a Firenze.

separa i due artisti. Il Frate non comprende la ragione pittorica della composizione di Leonardo, che nel centro, attorno alla Vergine, ardente lampada, svolge in una semioscurità, rotta da bagliori, l'arco ondato della folla, e toglie, per l'oscillar delle luci, ogni peso alla forma, creazione effimera e lieve, immedesi-

mata con l'atmosfera; egli dicentra la scena, contrappone i due gruppi, a quinte, lungo i margini. La sua composizione si basa sopra equilibrio di masse, su principî di plasticità, che riallacciano il disegnatore alla tradizione fiorentina masaccesca, sorpassata da Leonardo nella sua ricerca di movimento aereo.

Pur tuttavia è questo il momento in cui il Frate più si studia di seguir le orme del novatore, anche interrompendo, arricciando la linea perchè i contorni risultino indecisi. Il che si vede, sempre più chiaramente, in un altro disegno della Raccolta Uffizi, la *Discesa al Limbo* (fig. 167): Cristo, smilza figurina, abbozzata nei minuti lineamenti, nelle ciocche al vento, da un segno leggiero e ricciutello, avanza, o meglio scivola, reggendo nella destra un'esile croce, verso Adamo ed Eva, modellati da un tratto rado, accentato e breve, che subito ci richiama i nudi di Leonardo per l'*Adorazione de' Magi*. Nel rovescio del foglio è tracciato, con impetuoso segno a penna, uno studio per l'angelo Gabriele di un'*Adorazione de' Magi*, tra le più accese opere del Frate (fig. 168). La testa dell'angelo, di scorcio, gli occhi appuntati, l'aguzzo profilo, le ali di slancio protese mentre il capo indietreggia, traducono in accenti infocati le parole dell'*Ave*: tutto vuol esprimere passione e movimento: lo sguardo estatico, i ricci ventilati, l'agitazione dei drappi, il segno che di continuo s'interrompe, s'incrocia, s'addensa in chiazze minime. Ma l'interpretazione del movimento è sempre diversa da quella propria a Leonardo: basti osservare il lembo di drappo che l'aria ha sollevato, sì, da terra, ma per arrestarne lo slancio e tenerlo sospeso, mentre Leonardo ne avrebbe espresso l'abbandono al moto incessante dell'atmosfera. Anche qui, dunque, non movimento aereo, pittorico, leonardesco, quale soltanto l'emiliano Correggio saprà comprendere e sviluppare, bensì improvvisa interruzione del moto, consona a gravità e densità di masse.

Il Cristo della *Discesa all'Inferno* si rivede, in simile atteggiamento, nel quadretto del *Noli me tangere* (fig. 169), al Louvre, tra le più delicate pitture di Fra' Bartolommeo, e tra le meno

lontane dell'arte vinciana per l'attenuazione del rilievo nel velo roseo dell'atmosfera. E tuttavia, anche qui, è una differenza sostanziale: manca il velario d'alberi o di pietre, che Leonardo,

Fig. 168 — Fra' Bart.: Angelo, nel verso del foglio, con la *Discesa al Limbo*. Galleria degli Uffizî, a Firenze.

con una sola eccezione, il quadro di *Sant'Anna* al Louvre, frappone tra immagini e fondo; una luce uniforme e sommessa avvolge le figure, nei cui drappi, soltanto, l'ombra s'addensa, mentre i volti, di profilo, rispecchiano lo stesso grado di lume

che il fondo. Ancora, specialmente nel Cristo risorto, veduto in distanza, e nella nota particolaristica del velo sopra il vaso di

Fig. 169 — Fra' Bart.: *Noli me tangere*, nella Galleria del Louvre. (Fot. Alinari).

profumi, e nelle rocce lustre, appare l'eredità di Hugo van der Goes; anche il paese, a tratti filiformi e sfumati, si avvicina alla visione fiamminga. Hugo, Piero di Cosimo, Leonardo, han tutti dato qualcosa di proprio a quest'opericciola gentilissima,

ove i drappi densi s'attorcono in guizzi leonardeschi sulle braccia del Cristo, e i volti appaiono tenui come ostie rosate, il colore leggiero nella sua intonazione chiara, giallo di grano

Fig. 170 — Fra' Bart.: Studio di testa, nella Galleria granducale di Weimar. (Fot. Braun).

e roseo, i gesti claustrali nel religioso silenzio della scena ampia, composta a perfetto equilibrio.[1]

---

[1] Probabile schizzo per la *Maddalena*, uno studio di testa nella Galleria granducale di Weimar (fig. 170), modellato dal segno a matita in un tessuto diafano e leggiero, in penombra delicata. Tutta effetti di luce, la capigliatura ondeggia come fascio d'erbe al vento.

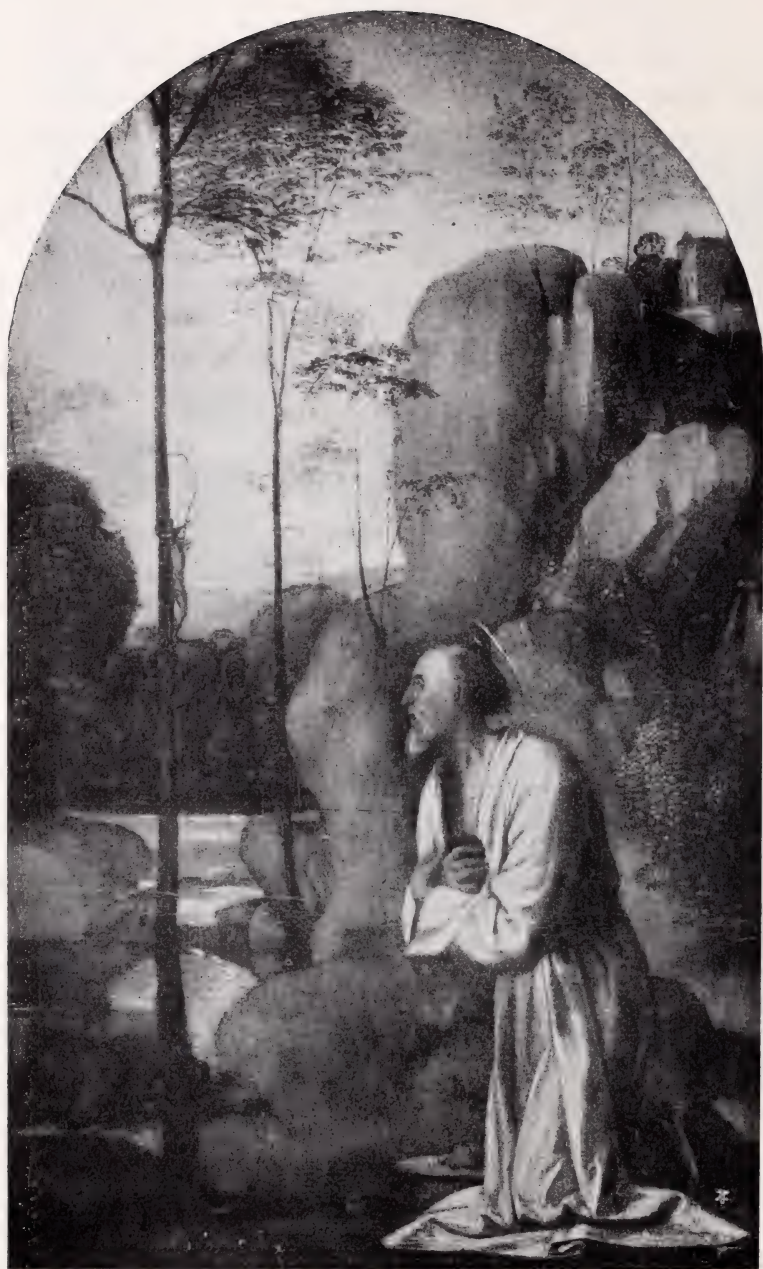



Fig. 171 — Fra' Bart.: *San Girolamo*, nella collezione Benson, a Londra.

Parallelo al *Noli me tangere*, per la tenue colorazione e il sottile profilo del Santo, a sagoma appuntita, è un quadro ammirabile di Fra' Bartolommeo, il *San Girolamo* della Collezione Benson a Londra (fig. 171), attribuito all'Albertinelli, in nessuna opera del quale si vede un panneggio di tessuto così

Fig. 172 — Fra' Bart.: Studio per il *Noli me tangere* nella Galleria del Louvre.
(Fot. Alinari).

morbido e fine, con pieghe che seguano e commentino così spontaneamente la forma. Come il suo collaboratore Mariotto, Fra' Bartolommeo è, soprattutto in questo incantevole quadro, uno squisito interprete del paese toscano. Bello e vasto il fondo rosato del *Noli me tangere*, ma l'albero frondoso a destra ne turba alquanto le linee leggiere. Qui ogni particolare della scena, la figurina esangue, le rocce che dànno la scalata

al cielo, gli arbusti filiformi, commenta il taglio oblungo del quadro; ha fibra delicata e fragile. Si addensano bensì chiome d'alberi verso il fondo, chiusa d'ombra alle acque argentine d'un rivo, ma non han peso, così lontane: persino il Crocifisso davanti al penitente divien piccolo, esile, un tutto con la tenue vena del tronco, con l'impercettibile rabesco di due ramoscelli spinosi che si torcono sopra il capo del Martire. Il paese, sog-

Fig. 173 — Fra' Bart.: Studio per il *Noli me tangere* nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

getto primo del quadro, è una fragile meraviglia di linee tenui, di masse morbide, di tinte velate e fuse, di sottili gradazioni di luce.

Altra opera vicina al *Noli me tangere*, e specialmente ai disegni [1] per la finissima opera (fig. 172-173), è un frammento di predella di Fra' Bartolommeo: la *Vocazione di Pietro e di Andrea* (fig. 175). La scena che, sulle orme di Giotto, per tutto il Trecento

[1] Parallelo al disegno della Galleria degli Uffizî per il *Noli me tangere*, è uno studio di *Madonna col Bimbo*, nella stessa Galleria: fiore di umana gentilezza (fig. 174).

e anche durante il Quattrocento e il Cinquecento, si svolge sul tema del contrasto tra l'affanno dei pescatori investiti dalla bufera e l'impassibilità divina di Cristo che tende la mano all'apostolo, qui è scena di pace: il ritmo piano dei gesti,

Fig. 174 — Fra' Bart.: Studio di *Madonna col Bambino* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

l'eco dolcissima di archi ripetuta dalle braccia di Cristo, di Pietro, di Andrea, dal guscio della barca, sembra nascere dalle placide linee del paese. Il Cinquecento fiorentino non evocò angolo di terra più idillico di questi lenti declivii di colli e d'ulivi verso una distesa di lago, sotto un cielo cilestre e

Fig. 175 — Fra' Bart.: *La vocazione di San Pietro*, nella Galleria Lanckoronski, a Vienna.

rosa, nè trovò più immediata rispondenza di ritmo tra figure e paese. L'immagine di Pietro, con i suoi falcati contorni, è

Fig. 176 — Fra' Bart.: *La creazione d'Eva*, presso Mad. La Durée, a Parigi. (Dal *Burl. Mag.*).

un'eco di forme gotiche, tratto certo dalle pitture dei tardi seguaci di Giotto, sul tema della *Navicella*; da quel motivo arcaico, scaturisce l'insolita soavità di cadenze che si propaga nello

spazio misurato con ritmo impeccabile tra figura e figura, tra albero e albero. Piano il ritmo dei gesti, che includono in un solo arco oscillante, di catena, le tre figure, lenti i contorni dell'idillico paese, velato il colore, nei melodici accordi di rosa, di pallido cilestre, di violetto: un brano di lirica pura nell'arte grandiosa del Frate.

L'arte giovanile di Fra' Bartolommeo raggiunge il suo vertice in due quadri raffiguranti la *Creazione d'Eva* e *I primi giorni dell'uomo sulla terra*. Nel quadro della Raccolta La Durée a Parigi (fig. 176), il paese, chiaro e tenue di toni, aperto da un'ampia vallata verso fondi lontani, richiama lo scenario del *Noli me tangere,* traendo nuova suggestione dalle sue larghe radure, dal romantico silenzio dei prati, della capanna, delle macchie d'alberi, dal suo aspetto di terra vergine che rumore di passo umano non turbi. Appare nel fondo una città, strana apparizione, in questo biblico esordio alla storia dell'uomo, ma è una città deserta, claustrale, nel suo velo di bruma. L'Eterno, che prende Eva per mano e la benedice, riflette nel gesto, nel passo, nel volume dell'ampio panneggio, l'enfasi declamatoria del Frate; la forma di Eva è massiccia e turgida, ma in generale i nudi, e soprattutto la testa d'Adamo dormiente e tutto il corpo snello di Adamo seduto in distanza, accanto al gruppo di Eva con Abele e Caino, sono mirabili esempi di plastica, modellati nell'argilla da dita sapienti.

Questo gruppo, secondario nel quadro La Durée, è soggetto di un'altra pittura appena abbozzata, monocroma, nella Collezione Johnson a Filadelfia (fig. 177), in un paese mutato, più ridente e vario, tutto contrasti pittoreschi di casolari in luce e di grandi macchie d'alberi. La posa di Adamo, poggiato alla vanga, stanco, posa a contrasti di direzione forse suggerita dai nudi di Michelangelo, è la stessa del quadro parigino, ma il rilievo della forma, che dà in quel quadro aspetto di statuina cretacea alla figura di Adamo, qui è appena accennato dal contorno vigoroso, inciso con superba sicurezza; il viso di Eva, che si volge a trascinar un fanciullo restìo al passo, è di

una delicatezza rara, nella minuzia degli occhi vivi, dei lineamenti accennati appena, nella sua forma piccina sopra il corpo

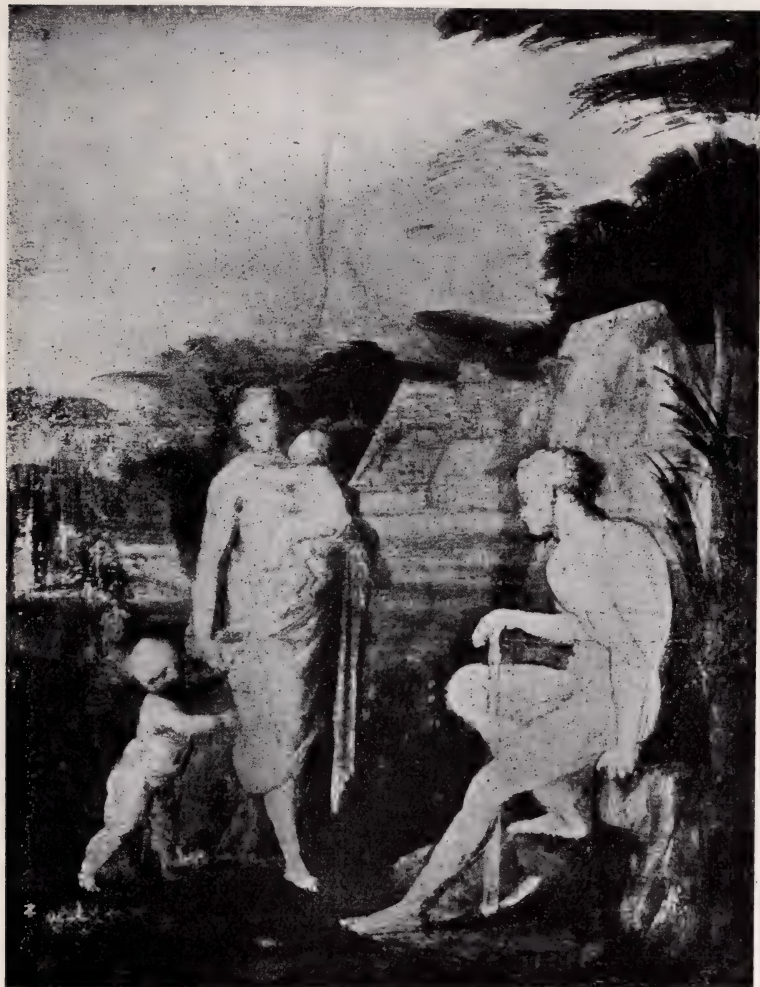



Fig. 177 — Fra' Bart.: *Adamo ed Eva sulla terra,* nella Collezione Johnson, a Filadelfia. (dal *Burl. Mag.*).

saldo, fiorellino in boccio sopra il tronco di una pianta vigorosa. In contrasto con la posa statuaria della madre, s'inarca il bam-

bino più grandicello, vòlto indietro come un putto nell'affresco del Pinturicchio sulle pareti della Sistina, e come le immagini del quadro La Durée abbozzato con rapidità prodigiosa come in

Fig. 178 — Fra' Bart.: *I pellegrini in Emmaus*, nel Conv. di S. Marco a Firenze. (Fot. Alinari).

docile creta, che serbi dappertutto, sui fianchi morbidi, nella glabra sfera della testina, l'impronta delle dita modellatrici.

Al *Noli me tangere* si accostano anche, per il tipo del Redentore e la trattazione del panneggio, l'affresco raffigurante *Cristo in Emmaus*, nel convento di San Marco, e l'*Adorazione di Gesù* nella Galleria Mond, con un paese di velo, lavoro più di sfumino che di pennello. La prima opera (fig. 178) par quasi decalcata,

Fig. 179 — Fra' Bart.: *Sacra Famiglia*, nella Collezione Mond, a Londra.

nonostante l'ampiezza e la scioltezza nuova dei contorni, da un sovrapporta dell'Angelico, pure in San Marco, senza che

Fig. 180 — Fra' Bart.: *Madonna con angeli e santi*, nella Biblioteca Reale di Windsor. (Fot. Braun).

l'interprete comprenda la dolcezza affettuosa, l'ansiosa premura dei gesti, la mistica pietà dei fraticelli del Beato; la seconda (fig. 179) rievoca, nell'immagine ombrata di Giuseppe, Piero

di Cosimo, e nel Bambino e nei drappi, che avvolgon la Vergine di pieghe soffici e corpose, Leonardo. Ma l'adorabile vivezza della fantasia di Piero è sostituita da ordine sistematico nella distribuzione di ogni elemento, la morbidezza dei movimenti vinciani cede a una stasi invincibile. Leonardo allontana le immagini dallo sguardo dello spettatore per involgerle d'aria, Fra' Bartolommeo, sebbene delicatamente sfumi d'ombre e tocchi di fili di luce la figurina di Maria,

Fig. 181 — Fra' Bart.: Disegno, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

ha cura di affiorarla alla superficie e di costruire con architettonico squadro l'immagine di Giuseppe orante; Leonardo, negli studi custoditi dal Museo Metropolitano di New York, per un'*Adorazione del Bambino,* dove il piccolo Gesù giace, come questo di Baccio della Porta, sopra un lembo del manto di Maria, fa che la madre si chini a formar grotta al fanciullino, a berne con lo sguardo, lo sguardo parlante; il monaco trasforma Giuseppe e la Vergine in due fervorosi oranti presso un altare, sotto un cielo puro, al lume di un roseo crepuscolo.

Fig. 182 — Fra' Bart.: *Ecce Homo*, in San Marco.
(Fot. Alinari).

Fig. 183 — Fra' Bart.: *Ecce Homo*, in San Marco.
(Fot. Alinari).

Al *Noli me tangere*, piccolo arazzo color di rosa, e alla *Santa Famiglia* Mond, ove il paese soavissimo s'allontana come velo

Fig. 184 — Fra' Bart.: *S. Maddalena*, in San Marco.
(Fot. Alinari).

dalle figure in ombra, si allacciano uno studio d'ancona, nella Biblioteca di Windsor (fig. 180), condotto con fini tratti

a penna, che infondono alle immagini trasparenza preziosa; un foglio, nella Galleria degli Uffizî, raffigurante la Madonna col Bambino in una cerchia di angeli e santi (fig. 181), l'*Ecce Homo* (fig. 182) nella raccolta di San Marco a Firenze, disegno a

Fig. 185 — Fra' Bart.: Pala d'altare, nel Duomo di Lucca. (Fot. Alinari).

colori piuttosto che pittura, velata e macera immagine senza distacco dal fondo, e l'altro pure in San Marco (fig. 183), stampa sacra, cinquecentesco Dolci, notevole solo per il delicato segno e la trasparenza del colore, che raggiunge una leggierezza preziosa nella *Maddalena* (fig. 184), dal volto sottile, ancor

memore di tipi filippineschi, tutta rosea di carni, tra il fondo verdino e il lilla del velo.

Di ritorno dal viaggio a Venezia, compiuto nel 1508, il Frate eseguì un quadro per il Duomo di Lucca (fig. 185): la *Vergine coi Santi Stefano e Battista* [1], datato e firmato 1509. È la prima ancóna composta dal Domenicano, ed è anche la prima opera in cui le sue forme sboccino al pieno sole del Cinquecento, con solidità marmorea nonostante l'addensarsi delle ombre fumide: solo un angioletto portacorona, al riverbero di un lume perlato, che raggiunge, di sotto in su, le gambe, il petto, la fronte, diviene lieve, così lieve e diafano, così plasmato d'aria e di molli barlumi, come il piccolo Gesù nel quadro leonardesco di *Santa Anna* al Louvre. Le altre immagini, nere e lustre, sembran controtagliate sulla limpidezza del cielo. Come il Francia, Baccio della Porta è tornato in patria con l'impressione della ricca arte veneta; ed ecco il trono della Vergine sorgere, a modo appunto del Francia, da un altare, e un angioletto appollaiarsi, rondinella canora, sul grado della base. Il colore acquista, al contatto dell'arte veneta, nuova forza, contrariamente ai principî di Leonardo, che lo subordinava allo sfumato, tenendolo basso, e forse da un compromesso fra il tono veneziano e lo sfumato intensivo di Leonardo sorge la bigia atmosfera che in altre pale, vicine a questa di tempo, circonderà le immagini del Frate per accordarne le tinte, lo sfumato estensivo, che ha la sua piena applicazione appunto nelle pale compiute al ritorno da Venezia. Nell'ancóna del Duomo di Lucca, Leonardo è imitato, non compreso: le ombre suonano in falso su quel fondo lucido e trasparente di cielo.

La data del 1509 è anche sulla grande ancóna della Pinacoteca di Lucca (figg. 188-189): l'*Apparizione dell'Eterno alle Sante Maddalena e Caterina*: tra i capolavori del Domenicano. Scompare la dissonanza tra fondo e figure, lo sfumato è diffuso,

---

[1] Due studi (figg. 186-187) per il *Santo Stefano* e per il *Battista*, a matita con lumi di biacca, si vedono nella Galleria degli Uffizi.

Fig. 186 — Fra' Bart.: Studio di *Santo Stefano* per la pala del Duomo di Lucca, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

Fig. 187 — Fra' Bart.: Studio del *Battista* per la pala del Duomo di Lucca, nella Galleria degli Uffizî.

Fig. 188 — Fra' Bart.: Pala d'altare, nella Pinacoteca di Lucca.
(Fot. Alinari).

senza assumere la densità consueta alle pale di Fra' Bartolommeo; nubi e un festone d'angioletti con fiori, ghirlande, rotuli, chiudono lo spazio in cui domina l'Eterno: i larghi intervalli, la

Fig. 189 — Fra' Bart.: Particolare della pala nella Pinacoteca di Lucca. (Fot. Brogi).

trasparenza dei lumi, che trasforma in avorio translucido le carni degli angeli, rendono lieve la visione fiorita: il puttino che s'appoggia sorridente a una falda del manto di Dio è preludio a morbidezze raffaellesche, mentre l'altro, appiattato

Tav. III. - Fra' Bartolommeo: Particolare della pala d'altare nella Galleria civica di Lucca.

Fig. 190 — Fra' Bart.: Studio per la pala di Lucca,
nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Fot. Braun).

Fig. 191 — Fra' Bart.: Studio per la pala di Lucca,
nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

di scorcio tra uno sbuffo del manto e il braccio di un compagno, richiama ai nostri occhi certi freschissimi motivi di Lorenzo Lotto. Ma soprattutto la metà inferiore del quadro attesta dove possa giungere il talento del Domenicano, in un istante d'ispirazione sincera: il paese basso, al livello stesso del pavimento, lascia che la caligine di un giorno estivo circondi la testa, volta

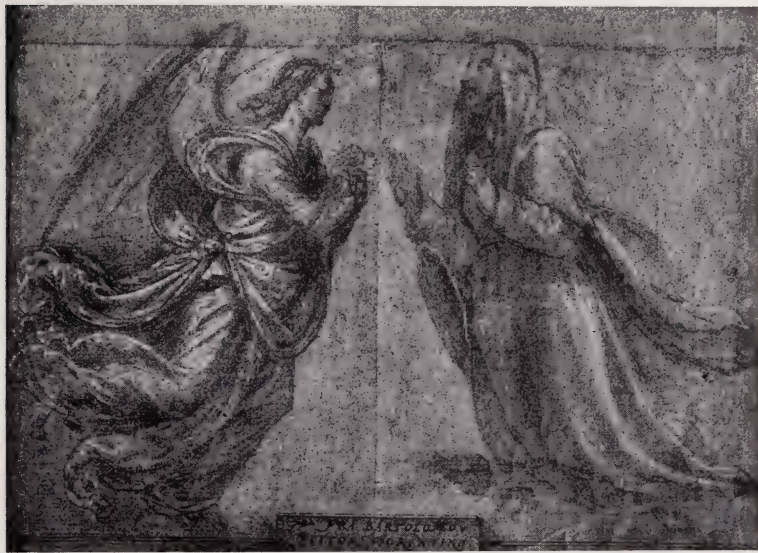



Fig. 192 — Fra' Bart.: Studio, nell'Accademia Albertina di Vienna.

in alto, di Caterina, sollevata da terra nello slancio della posa, tra i flutti dei drappi, come vela gonfia d'aria, a contrasto con la stabilità architettonica della figura di Maddalena, fine e preziosa, dal volto rosato al velo dei biondi capelli, alla teca d'oro pallido. Contrasto di pose: onda che inoltra, argine per fermarla: non vibra l'aria intorno alle figure, e non comunica ad esse il proprio respiro, ma s'addensa e tiene sospese, arrestate nello slancio del movimento, le diafane forme degli angeli come l'ispirata immagine di Caterina[1] (fig. 189, tav. IV).

[1] Fra i disegni per l'ancóna della Pinacoteca di Lucca pubblichiamo quelli raffiguranti le due Sante, nella Galleria degli Uffizî (fig. 190 e 191). Ricorderemo qui anche un foglio dell'Accademia di Vienna, ove si rivede l'immagine di Santa Caterina da Siena (fig. 192).

L'impeto dell'immagine di Santa Caterina ci riappare nell'immagine di *San Vincenzo Ferrero* (fig. 193), staccata con imponenza statuaria dal piano di base, velata d'ombre profonde.

Fig. 193 — Fra' Bart.: *San Vincenzo Ferrero*, nella Galleria dell'Accademia fiorentina. (Fot. Brogi).

È tra le più solenni e appassionate figure del Domenicano nell'enfasi del gesto trascinatore.

Il baldacchino, espressione viva della retorica di Fra' Bartolommeo, e mezzo di raccogliere un'atmosfera carica d'ombre intorno alle immagini, appare per la prima volta in un disegno

della Galleria Uffizî, rappresentante la *Vergine in trono, fra due Santi* (fig. 194). Non s'avverte il dissidio tra il cielo terso e le ombre negre delle figure: l'ombra, dall'interno della tenda, invade

Fig. 194 — Fra' Bart.: Studio di pala, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

lo spazio e guadagna le forme. È applicato per la prima volta questo principio a un'opera pittorica, nell'ancóna di San Marco a Firenze, ove, attorno la Vergine in piedi fra sei Santi (fig. 195), circola un'atmosfera velata, che s'intona ancora alla esilità filippinesca del volto di Maddalena, ai movimenti

agevoli e morbidi dei Santi raccolti nel silenzio di una cappella, appena interrotta dallo scavo ampio e non profondo di una conca absidale. Filippino vive nel ricordo del pittore, non solo

Fig. 195 — Fra' Bart.: Pala, nella chiesa di San Marco a Firenze. (Fot. Alinari).

evocato dall'immagine di Maddalena, ma anche dal gruppo di Maria, in piedi sui gradi del trono, col Bimbo fra le braccia, come per presentarlo ai Santi, e nei tipi dei due vegliardi grandiosi. La data è la stessa del quadro per il Duomo di Lucca, ma le forme ci riconducono alle delicatezze del Quattrocento;

nè più tardi Fra' Bartolommeo ritroverà simile gamma lieve perlata di mezze luci, simile trasparenza d'aria, che proietta nitida e tenue l'ombra di Maddalena sui gradi del trono.

A questo momento felice appartiene il cartone (fig. 196) per il tondo della *Sacra Famiglia* Visconti Venosta, a Roma (fig. 197):

Fig. 196 — Fra' Bart.: Disegno per il tondo Corsini, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

capolavoro tra i disegni del Frate e degno di apparire accanto ai maggiori esempi del Cinquecento nel ricco Gabinetto Uffizî. Chi lo guardi a breve distanza ha l'impressione di veder di lontano un'opera di Leonardo, tanto la forma appare diafana e velata: anche il paese, il paese raso, a fior d'orizzonte, proprio di Fra' Bartolommeo, e gli arbusti brulli a destra, assumono i

contorni indecisi delle cose traverso la bruma. Il ritmo delle soffici linee completa l'incanto di questo soffocato lume, che infonde un'ideale grazia al volto di Maria, fiore di giovinezza nei contorni morbidi delle guance, nel raccolto sorriso. In nessun'opera, neppure nelle grandi pale, il Frate esplica maggior-

Fig. 197 — Fra' Bart.: *L'Adorazione del Bambino* nella Raccolta Visconti Venosta, Roma.

mente il suo genio di compositore: la Vergine, dominante nel quadro, è spostata dal centro, così che la persona, china sul Bimbo, con grazia più fragile s'innalzi nel vuoto circostante, e sembri, come rade volte nell'arte greve del Domenicano, sfiorar appena, con le ginocchia piegate, la terra, mentre la figura di Giuseppe, nuova evocazione di Piero di Cosimo, pesa

tutta da un lato, sul limite del quadro: distribuzione di linee e di spazi quanto mai ardua e sottile! Eppure bastan le pause

Fig. 198 — Fra' Bart.: *Sacra Famiglia*, nella Collezione Mond, a Londra.

regolari fra quest'immagine e la Vergine, tra la Vergine e i due stecchiti arbusti in distanza, per scandir il ritmo lento delle linee. La trama delicata e rada della composizione, la vastità dello spazio, l'impalpabile bruma che vela

il volto fine di Maria e sottrae al nostro sguardo le cose lontane, indecise, il ritmo lento delle pieghe, elevano quest'opera di Fra' Bartolommeo all'altezza dei capolavori del Cinquecento. Non l'ampollosità delle sue frasi sonore, ma una grazia signorile suprema di atteggiamenti e di forme. Se l'arte del Frate fosse rappresentata solo da opere di questa altezza, sarebbe tra le espressioni più grandi del Rinascimento italiano.

Nobile esempio dell'opera di Fra' Bartolommeo anche la *Sacra Famiglia*, già nella Raccolta di Ludwig Mond (fig. 198), ora nella Galleria Nazionale di Londra, dello stesso periodo in cui l'arte del Frate raggiunge il suo vertice. La massa scultoria dell'immagine di Giuseppe, il gesto energico delle braccia incatenate al ginocchio, eco dell'arte di Michelangelo, contrastano, accento grave, allo slancio dell'immagine di Maria: si compone la piramide cinquecentesca, s'addensan le masse, ancora disciolte nel cartone Uffizî. Lo sfumato raggiunge una delicatezza rara nel chiaror tenue che vela edifici e campi, infonde alle carni translucido pallor d'avorio, affila i lineamenti della Vergine. E il modellato largo della testa di Giuseppe trova solo parallelo in qualche immagine raffaellesca della prima stanza vaticana.

Alquanto più tarda, come dimostra l'ampiezza delle forme e l'innegabile influsso di Raffaello, è la *Sacra Famiglia* del Conte Cowper (fig. 199), a Panshanger, ma interessa parlarne ora, appunto perchè, come avviene a chi osservi nella lor serie le *Sacre Famiglie* del Correggio, l'identità del soggetto meglio consente di seguire le fasi dello sviluppo artistico. Nella *Sacra Famiglia* del cartone Uffizî si legge ancora, soprattutto, l'eredità di Piero di Cosimo: i vuoti dominano tra le figure e nel fondo, la testa della Vergine giovinetta raggiunge, quasi, il contorno del disco e termina con un accento di verticalità la composizione; nella *Sacra Famiglia* Mond le immagini s'accostano, il gruppo s'addensa, le rovine, tutte angoli, limitano i vuoti, ma nonostante l'ampiezza monumentale della massa di Giuseppe, la figura della Vergine e lo sprone di una muraglia diruta segnano ancora dominante l'altezza della piramide; nel

quadro Cowper, a Panshager, la massa compositiva si sviluppa in larghezza, si espande come le singole forme. La Vergine non è

Fig. 199 — Fra' Bart.: *Sacra Famiglia*, nella Collezione Cowper a Panshanger.

più la giovinetta dai lineamenti affilati, ma la donna pensosa, la madre, il cui sguardo si vela di dolci ombre; i lineamenti si arrotondano; le pieghe multiple delle stoffe, che formano ampia base a Maria seduta, arricchiscon l'effetto chiaroscurale; brilla

il colore denso e robusto; le carni, dalle velature d'ombra, traggono la tenerezza che può dare il più morbido impasto. [1] Giuseppe, forma di magnifico vigore architettonico, nell'ampiezza e nella complessità dei piani, fuoresce dal gruppo piramidale, che trova il suo vertice nella testa di Maria, e, più lontano, nella muraglia diruta che la include e sembra avvolgerla del suo chiarore marmoreo, segnando, a un tempo, il centro

Fig. 200 — Fra' Bart.: *Un orante*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

della composizione. La Vergine siede sull'erba e tiene sulle ginocchia Gesù, mentre carezza con lo sguardo Giovannino; si ripete, tra i due fanciulli, la scena abbozzata da Leonardo in un disegno, e svolta poi dal Correggio: il Battista porge la croce a Gesù. Il paese non è il piano rasato e limpido ripetuto dal Frate a sfondo delle sue cose prime: un melo, una palma, un

---

[1] Tanta morbidezza pittorica si ritrova in un disegno di *Orante*, a matita e lumi bianchi, nella Galleria degli Uffizî (fig. 200).

colle, ne variano le linee, e son probabile traduzione, tutta corsiva, tutta pittoresca e libera, come doveva essere in un

Fig. 201 — Fra' Bart.: *Sposalizio di Santa Caterina*, nella Galleria del Louvre. (Fot. Alinari).

erede di Piero di Cosimo, delle ritmiche ondulazioni di Raffaello nella *Madonna del Cardellino* e nella *Bella Giardiniera;* dall'Urbinate derivano la dolcezza profonda del volto di Maria

e il tipo gentile e tenero di Gesù, totalmente distinto da quello dei bimbi di Fra' Bartolommeo. Ma i gruppi di Raffaello tendono verso l'alto, il gruppo Cowper mollemente si scioglie e s'allarga; la luce sfiora le morbide forme dei putti raffaelleschi, senza penetrarle, mentre qui, come nella tavola di Lucca, luci perlate traspaiono dall'involucro sottile aereo che forma Giovannino: pura eredità leonardesca, raccolta anche dal Correggio nelle *Sacre Famiglie* primitive.

La data del 1511 è segnata sulla pala del Louvre: lo *Sposalizio di S. Caterina* (fig. 201), dove si determina per la prima volta, interamente, la composizione tipica delle grandi pale di Fra' Bartolommeo, ampia e complessa, tutta basata su calcoli di contrapposizione e bilanciamento di masse. La conca absidale, a scavo largo e leggiero nella pala di San Marco, qui s'approfonda, e le cornici ne erompono di slancio; il baldacchino, prima spianato, ora s'apre, roteante giostra, fra le braccia degli angioletti; i due martiri a destra, San Pietro a sinistra, s'irrigidiscono in perfetta funzione di pilastri, e intorno al gruppo mediano piramidale, la schiera dei Santi ripete l'enfatica voce della nicchia d'abside. Ogni gesto è calcolato: la ragione formale domina nonostante l'addensarsi dell'ombra diffusa nel Tempio, attorno alle immagini grandiose; pose e sguardi assumono una strana fissità: appena la figura della Vergine trae, dai panneggi fluenti, morbidezze di forma e di contorni intonate alla nebulosa atmosfera. Ma un vero brano pittorico è il gruppo dei Santi abbracciati nel fondo: massa grigia lambita da brume di luce. [1]

Il calcolo degli atteggiamenti contrapposti e bilanciati a costruir l'architettura scenografica della composizione più si sente nel quadro dello stesso soggetto, opera del 1512, nella Galleria Pitti (fig. 204). Ancora la conca profonda dell'abside

---

[1] Ultimi e compiuti disegni per questo quadro, la figura di Santa Caterina in ginocchio, a matita e lumi bianchi, e l'altra della prima santa martire a destra, pure a matita e lumi bianchi, nella Galleria degli Uffizî (fig. 202). Nel Museo Vicar di Lille è lo studio per il gruppo di monaci abbracciati (fig. 203), modellato sul fondo bigio, con morbidezza rara, dai tratti a carboncino e dai lumi di biacca.

Fig. 202 — Fra' Bart.: Studio per la pala del Louvre. Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

accoglie il baldacchino, che quattro angeli s'affannano a tener sospeso sul capo della santa folla adunata intorno alla Vergine e al Bimbo. Le immagini si assiepano nello spazio; la linea, nella pala del Louvre, ancor semplice, con parche spezzature, si complica: i gruppi avanzano e arretrano a vicenda, secondo il principio michelangiolesco di contrapposizione di

Fig. 203 — Fra' Bart.: Studio per la pala del Louvre nel Museo Wicar di Lille.
(Fot. Braun).

forze; le pose, calme al Louvre, si tendono sino a irrigidirsi: e le due figure in primo piano, San Giorgio, colosso di armeria vestito d'acciaio lucente, San Bartolomeo, statuona michelangiolesca, che appunta al ginocchio sollevato il libro, le gambe degli angeli musici tese simmetricamente sui gradi dell'altare, disegnano, a chiusa della composizione, un doppio trapezio; la veemenza dei gesti s'impietra in una fissità statuaria, come s'impietra lo standardo di Giorgio, arrotolato: cono marmoreo.

La molteplicità d'angoli, creata da masse murarie e da masse umane, avviva e complica, rispetto a tutte le opere antecedenti,

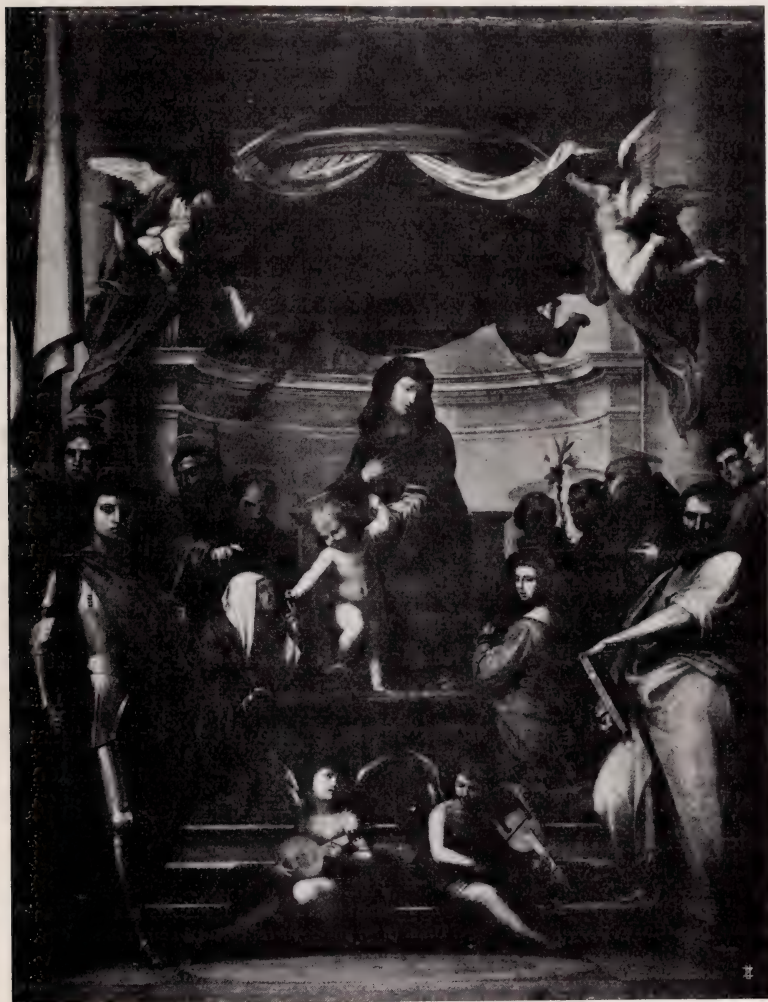



Fig. 204 — Fra' Bart.: *Sposalizio di Santa Caterina*, nella Galleria Pitti. (Fot. Anderson).

le opposizioni chiaroscurali; emergono dall'ombra, in rapidi luccichii, gli spigoli delle forme: i movimenti s'incrociano,

s'incrociano lampi nella fumosa atmosfera. La composizione, mirabile organismo, rasenta, in questo contrasto fra chiaroscuro sfumato ed effetti dinamici alla maniera di Michelangelo, in questo teatrale sforzo di pose, l'Accademia in pieno Rinascimento.[1]

Sempre più meccanica, nella sua studiata regolarità e nella retorica enfasi delle linee, è la composizione della grande pala, non finita, nel convento di San Marco: la discendenza di Anna (fig. 208). Il predicatore domenicano si affanna a dar sviluppo dogmatico al soggetto: i Santi, in gran parte monaci, adunati intorno all'altare, disputano sul divino mistero, che il gruppo nel centro impersona: dietro la cattedra della Vergine, Anna si volge con gesto declamatorio verso il triplice volto della Divinità. Il tracciato geometrico dei contorni, troppo evidente, annienta la vita della composizione: linee di triangoli e di trapezi s'intersecano, s'innestano le une alle altre: in alto, il triangolo degli angeli reggilibro s'include nel trapezio disegnato dagli sgambettanti angeli tibicini; in basso, la piramide del gruppo sacro si prolunga nelle due figure dei Santi ai piedi dell'altare, a lor volta inserite nel trapezio disegnato dai quattro Santi in ginocchio, due per tre quarti verso lo spettatore, due per tre quarti da tergo. E se le teste mantengono una vigorosa struttura ossea (fig. 209), di evidente origine leonardesca, i drappi infagottano le due grandi immagini in primo piano, e la figurona snodata e molle di Sant'Anna, il cui atteggiamento a lenta spira, e la disfatta mollezza dei contorni, dissonano dalla plastica solidità del gruppo di Maria e dei Bimbi.[2]

---

[1] Tre fogli con studii per l'immagine di San Bartolomeo, a matita, sono nell'Accademia Albertina e nella Galleria degli Uffizî (figg. 205-207), soprattutti ammirabile l'ultimo, qui riprodotto, per argentea lumeggiatura di vesti morbide e per l'immersione del volto nel velo dell'atmosfera. L'ombra, mossa da brevi lampi, si vede circolare intorno alla testa imperiosa, con effetto altamente pittoresco.

[2] Il disegno a penna (fig. 210) nella Galleria degli Uffizî, per la metà inferiore del quadro, trae valore dal tratto mobilissimo e accentato, ad archetti, a faville, che rapidamente modella alcune figure, in particolare i due putti musici.

Prossimo alle forme del quadro di Sant'Anna è un ritratto d'uomo a carboncino, nella Galleria di Monaco, probabile autoritratto del pittore. La stessa testa è studiata in un disegno agli Uffizî, e in altro della Galleria di Liverpool (fig. 211), notevole, come tutta questa serie, per il predominio dato al principio pittorico sul principio plastico. La forma si spiana, e i tratti a matita, specialmente intorno agli occhi, gareggiano col più pastoso colore.

Fig. 205 — Fra' Bart.: Studii per il *San Bartolommeo* nella pala della Galleria Pitti. Accademia Albertina a Vienna. (Fot. Braun).

Fig. 206 — Fra' Bart.: Studio per il *San Bartolommeo* nella pala della Galleria Pitti. Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

Fig. 207 — Fra' Bart.: Studio per il *San Bartolommeo* nella pala della Galleria Pitti. Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

Fig. 208 — Fra' Bart.: Pala di *Sant'Anna,* nel Museo di San Marco, a Firenze.
(Fot. Brogi).

Il tipo della Vergine, in questa pala, è richiamato, con delicatezza ignota al quadro, da uno studio a matita nera e lumi bianchi, nella Galleria Corsini di Roma (fig. 212), probabilmente non compiuto per quell'opera ma contemporaneo ad essa. Il segno granuloso e morbidissimo plasma di velo la testa gentile, e il chiaroscuro sfumato, che invade tutto il foglio, stacca dal

Fig. 209 — Fra' Bart.: Dettaglio della pala suddetta nel Museo di San Marco.
(Fot. Anderson).

fondo bigio le carni tenerissime, lambite di luce nei rilievi, scavate intorno agli occhi e alle labbra da lievi ammaccature d'ombra, che infondono sensibilità alle superfici e valore pittorico ai passaggi variati del chiaroscuro.

Durante la sua dimora in Roma, il Frate eseguì probabilmente il grande quadro nella Cattedrale di Besançon (fig. 213), mozzato della sua parte superiore, ora nel Museo di Stuttgart. Rappresenta la Vergine in gloria portata da angeli nell'interno di un tempio, ove tre Santi e il committente ado-

rano la divina visione o la indicano ai fedeli: in alto, sopra la chiesa, una cornice di nuvole regge l'*Incoronazione*, dipinta dall'Albertinelli; e le rose e i gigli, che gli angioletti (fig. 214-215) ai lati di Cristo e di Maria gettano a fasci dall'alto, vengono a cadere

Fig. 210 — Fra' Bart.: Disegno per la pala di *Sant'Anna* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Brogi).

sul pavimento del tempio, ai piedi dei Santi: da una porta lo sguardo spazia lontano, sopra una limpida veduta di paese. È evidente, in quest'opera, l'influsso di Raffaello, nella disposizione a quinte dei Santi e del devoto, simile a quella della *Madonna di Foligno*, quadro ricordato vieppiù dal gruppo divino sopra una nube popolata di angioletti, alcuni di tipo raffaellesco, morbido e gentile. Eppure l'opera, notevolissima, è tipica espressione

Fig. 211 — Fra' Bart.: Studio di testa, nel Museo di Liverpool.

dell'arte del Frate. Non solo la declamatoria enfasi delle figure adunate nel tempio, e le rose e i gigli, fiori di carta già usati certo

Fig. 212 — Fra' Bart.: Studio di testa
nella Galleria Nazionale a Palazzo Corsini, Roma.
(Fot. Anderson).

a decoro di un altare, e la invincibile staticità di pose, che tien sospesi nell'aria gli angioletti sgambettanti, come se un filo li fermasse alla volta, riflettono aspetti consueti all'arte del

Domenicano, ma l'atmosfera fumosa frecciata da lampi è a noi familiare traverso le opere di questo periodo, e specialmente lo *Sposalizio di Santa Caterina* nella Galleria Pitti. E tuttavia

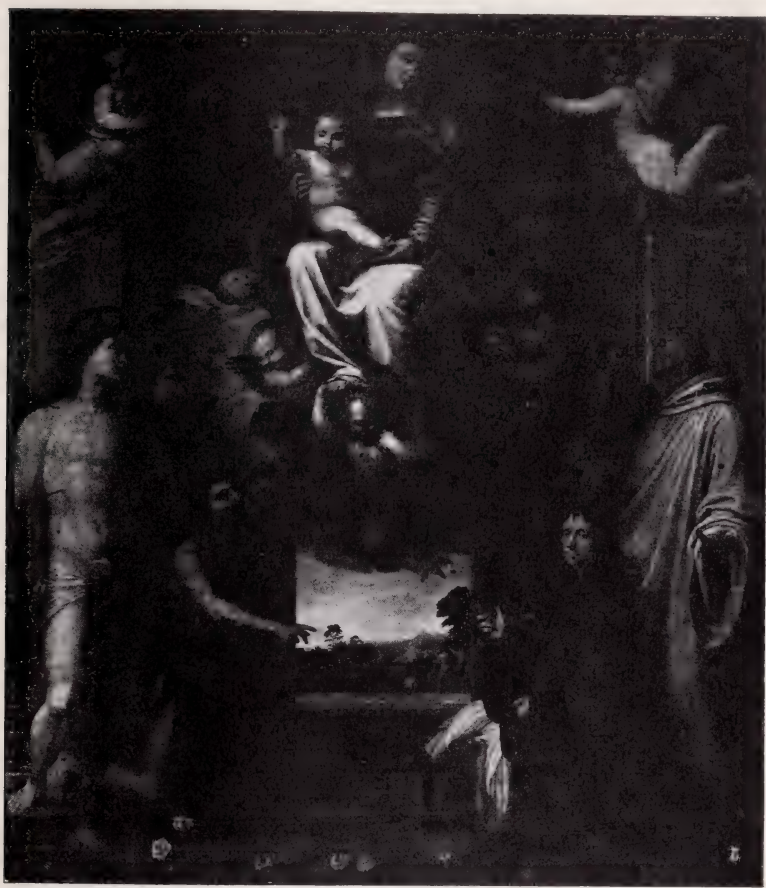



Fig. 213 — Fra' Bart.: Pala nella Cattedrale di Besançon.
(Fot. Braun).

nuovo e spettacoloso è l'effetto chiaroscurale in questo quadro. In alto, l'*Incoronazione*, dipinta da Mariotto Albertinelli, si svolge sopra un cielo che per i contrasti d'ombre negre e di vivide luci appare corrusco; di sotto, l'ombra s'addensa a scavare la nave

del tempio, coperta di volta, come spelonca buia che s'apra, nel basso, verso un lembo di paese arborato, di luminoso cielo. E in quell'ombra le forme, che avanzano tutte forbite

Fig. 214 — Mariotto: Particolare di cimasa alla pala di Besançon nel Museo di Stuttgart.

e lustre, ci richiamano la frase di Sebastiano del Piombo a proposito della *Sacra Famiglia* di Raffaello al Louvre: « paron figure che siano state al fumo, overo figure di ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere ».

Alla pala di Besançon si collegano due disegni bellissimi, uno a matita rossa, nella Galleria degli Uffizî, di evidente ispirazione michelangiolesca, un altro (fig. 216), a matita nera e

Fig. 215 — Mariotto: Particolare di cimasa alla pala di Besançon nel Museo di Stuttgart.

biacca, prossimo alle forme del quadro, e tutto fruscii di luci seriche.

Contemporanea alla pala di Besançon, l'*Annunciazione* della Società Arundel (fig. 217), opera per ritmo compositivo perfetta. Nell'ombra del fondo, la colomba e la sua aureola di raggi,

Fig. 216 — Fra' Bart.: Studio per la pala di Besançon
nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Fot. Braun).

la Vergine, che dall'inginocchiatoio, interrompendo la sacra lettura, si volge lenta al richiamo dell'*Ave*, l'angelo che scivola verso di lei, strette le gonfie chiome dalla benda sacerdotale, avvolta la persona nell'ampiezza dei drappi, tutte forme grandi e plastiche, s'innestano mirabilmente al curvo spazio della lunetta, forse cimasa di quadro. Il ginocchio, che si flette come per sollevar l'ampia figura dell'angelo da terra, i raggi che dalla colomba s'avventano verso l'Eletta, bastano a indicar

Fig. 217 — Fra' Bart.: *L'Annunciazione*, nella Raccolta della Società Arundel.

nella Vergine il cardine della scena, composta con semplicità grandiosa, sopra un ritmo largo e solenne.

I lineamenti riquadrati, nettamente definiti, marmorei, la fissità degli sguardi, avvicinano alla pala di Besançon la bella *Madonna* della Galleria di Vienna (fig. 218), che avanza portando il fanciullo avvinto al suo collo. Torna al pensiero, contemplando il quadro, la *Madonna* raffaellesca di Casa Tempi, come questa di Fra' Bartolommeo rappresentata a mezza figura, in cammino, con Gesù tra le braccia, certamente ispirata all'Urbinate dal ricordo di qualche opera del Domenicano. Infatti, il movimento fluttuante, quasi di nave che avanzi

sospinta dal vento, richiama, nel quadro di Monaco, la giovanile visione di San Bernardo, del Frate. Ma la somiglianza evidente del gruppo giova, come il raffronto tra il

Fig. 218 — Fra' Bart.: *Madonna col Bambino*, nella Galleria di Vienna.

disegno dell'*Adorazione de' Magi* di Fra' Bartolommeo e il prototipo vinciano, a chiarir la differenza di spirito tra le due opere, i due pittori. Il rilievo della forma di Raffaello è cereo, morbido, soave, quello di Fra' Bartolommeo possente,

marmoreo; tutto rotondo il contorno del braccio nella Vergine del primo, avvolto di blando lume; angolare in quella del secondo, tagliato da un piano d'ombra, con criterio sculturale, michelangiolesco. L'enfasi data al passo della *Madonna* di Casa Tempi dall'ampio viluppo del manto intorno al braccio sinistro — accento insolito all'arte di Raffaello — subito si smorza nel carezzevole mormorio delle stoffe agitate dall'aria intorno al busto e al braccio destro, nella soavità infinita dell'abbraccio: i due corpi si saldano, viso contro viso, petto contro petto; la Vergine china una guancia sulla tempia del Figlio, lo guarda con occhio velato d'amore, apre la bocca sorridente a respirare il respiro della sua creatura. E gli occhi del fanciullo, appannati e profondi, abbracciano in lento giro l'immensità dello spazio. Ecco invece la *Madonna* di Fra' Bartolommeo tendersi e quasi arretrare, irrigidita nel passo, guardando fissamente davanti a sè, sopra la testa del bimbo, e all'arco del fanciullo aggomitolato tra le braccia materne opporsi un'obliqua, forzando il ritmo che fluisce dolce e piano dal gruppo di Raffaello: contrasto di linee che ha sempre origine da un principio di dinamismo plastico. Gli sguardi hanno la fissità consueta alle opere tarde del Fiorentino, e le due immagini vivono ciascuna a sè, nel portamento superbe: alla parola piana e intima di Raffaello succede, in questo gruppo di due sole figure, come nelle affollate ancone, l'altisonante frase del Domenicano.

In Roma, per la cappella di Fra' Mariano, buffone della corte papale, furono commessi a Fra' Bartolommeo i due quadri con gli apostoli Pietro e Paolo (fig. 219-220), ora nella Pinacoteca Vaticana. Non parleremmo delle giganti figure in posa teatrale, entro il cavo sfumato d'ombra e luce di due nicchie intagliate con slancio ancora brunelleschiano, se non volessimo indicar ai lettori la differenza tra l'una e l'altra figura: l'arida pennellata, la cute liscia e lustra del volto di San Paolo, il chiaroscuro fumoso, quali si vedono nel *San Marco* della Galleria Pitti, contrastano con la fattura larga, il denso colore, la mobilità dei riflessi che avvicinano il volto e la mano sinistra

Fig. 219 — Fra' Bart.: *San Paolo,* nella Pinacoteca Vaticana.
(Fot. Anderson).

Fig. 220 — Fra' Bart., con l'aiuto di un seguace di Raffaello: *San Pietro* nella Pinacoteca Vaticana.
(Fot. Anderson).

di Pietro (fig. 221) agli affreschi delle stanze: un discepolo di Raffaello ha aiutato il frate nell'opera per la cappella di Fra' Mariano.[1]

Il 15 luglio del 1514, l'anno stesso del viaggio a Roma, Fra' Bartolommeo dipinge un'altra *Madonna col Bambino fra le braccia*, a fresco, nel Convento di San Marco (fig. 223). E l'impressione avuta dall'arte di Raffaello si rivela nelle ammorbidite linee e nella maggiore intimità del gruppo: la madre poggia la tempia sulla tempia del fanciullo e teneramente lo sorregge; Gesù di slancio l'abbraccia, mentre volge a noi la testina fiorita di nuova gentilezza. Le forme sono ampie, opulente, gli spigoli si smussano: il ritmo si svolge in dolce pigrizia di curve, come nell'incantevole quadro simile della Collezione Brownlow (fig. 224); i colori trasparenti e limpidi, la tinta d'aurora delle carni, il verde lucente e chiaro del risvolto, trasformano le immagini in freschissime rose.

Nella Galleria granducale di Weimar è un foglio con due studi di sante, Maddalena e una Martire, e tre studi per la *Vergine col Bambino*, nel Convento di San Marco (fig. 225). Il segno velato e soffice, a matita rossa, imprime alle carni la delicata trasparenza cromatica che hanno nella pittura.

Contrasta con questo tenerissimo disegno, tutto morbidezze raffaellesche, uno studio della Raccolta del Louvre per un gruppo di *Madonna e Bambino* (fig. 226), tutto michelangiolesco impeto, nei tratti focosi a matita nera, nel vigore del putto dagli occhi di falco, pungenti, aggrappato al busto materno, come a un tronco massiccio di rovere.

Le forme s'ingrossano e si sfanno nei due tondi dell'Accademia fiorentina: ancora la Vergine col Figlio (figg. 227-228). La gentilezza del florido Gesù di San Marco non è più nei bimbi dai lineamenti massicci e specialmente nel grosso fanciullo che

---

[1] V. il disegno per il *San Pietro*, a matita con lumi bianchi, nella Galleria degli Uffizî a Firenze. Uno studio per il *San Paolo*, nella stessa Galleria, ha, sulla lustra figurona dipinta, il vantaggio di una rapidità balenante di tratti (fig. 222).

scocca un bacio sulla guancia della Madre. Ma le ampie ondulazioni delle persone e delle stoffe, che le avvolgono e che inva-

Fig. 221 — Dettaglio dell'opera suddetta, nella Pinacoteca Vaticana. (Fot. Anderson).

dono quasi l'intiero campo del tondo, bene si modulano entro il disco: i drappi forman nuvola intorno alle immagini espanse. Piacevole l'effetto cromatico, specialmente in uno di questi

grandi tondi, piuttosto disegni colorati che pitture: il manto della Vergine, viola, s'apre sul verde intenso della veste, che

Fig. 222 — Fra' Bart.: Studio per il quadro di *San Paolo* al Vaticano nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Braun).

richiama, in più vivida nota, il verde grigio del fondo: i toni trasparenti e lieti s'accordano con la floridezza di rosa del fanciullo.

Fig. 223 — Fra' Bart.: *Madonna,* nel Convento di San Marco.
(Fot. Alinari).

Accademia michelangiolesca il *San Marco* della Galleria Pitti (fig. 229), pesante forma in ripetute torsioni, che portano

Fig. 224 — Fra' Bart.: *Madonna col Bambino* nella Collezione di Lord Brownlow.

a un risultato di fissità statuaria. Lo sforzo si sente dappertutto: nelle ombre che scavan le orbite, nel rilievo del labbro, accen-

tuato alla maniera michelangiolesca, nei capelli che si rizzan sul capo come irte penne. Si ripete il consueto dissidio tra rilievo e sfumato, tra principio formale e principio pittorico: lo sfondo concavo raccoglie l'ombra e ne gradua i passaggi, mentre la nicchia a pareti lisce, prediletta da Michelangelo,

Fig. 225 — Fra' Bart.: Studii di *Madonna e di Sante* nella Galleria granducale di Weimar. (Fot. Braun).

determina sbalzi repentini dal chiaro allo scuro e si coordina ai larghi complessi piani della figura.

La data del 1515 è segnata sulla base del trono di Maria *Mater misericordiae* (fig. 230), nella Pinacoteca di Lucca, opera tutta ispirata a motivi raffaelleschi, e in particolare alla *Messa* di Bolsena. Ma quale imitazione! Anche la rigorosa architettura compositiva del Frate vien meno, la folla assiepa teste su teste rotonde, palle sopra palle intorno all'altare, mentre il pittore, in cerca di preziosismi, s'industria a trasformar il Cristo

Fig. 226 — Fra' Bart.: Studio di *Madonna col Bambino*
nella Galleria del Louvre.

benedicente, per mezzo del manto e di strisce di velo, in una macchinosa farfalla.[1]

Le pose teatrali e i preziosismi non offuscano invece del tutto le belle qualità pittoriche dell'*Annunciata* nel Louvre (fig. 233), pure datata 1515, cui giova la ridotta proporzione

Fig. 227 — Fra' Bart.: *Madonna col Bambino* nella Galleria dell'Accademia a Firenze. (Fot. Anderson).

delle immagini. Il chiaro organismo della scena dappertutto rivela la sapienza del compositore, che ripete, nell'aggruppa-

---

[1] Più si svela la forte modellatura delle forme composte da Fra' Bartolommeo nel disegno a penna per la metà destra del quadro, appartenente alla Raccolta degli Uffizî (fig. 231). Un altro disegno, compiuto, è nel Museo Britannico di Londra (fig. 232).

mento delle figure, l'intersezione fra triangolo e trapezio, e le aduna all'ombra di una monumentale nicchia limitata da colonne, aperta ai lati sopra lembi di campagna sfumati e leggieri. Le immagini, impicciolite, segnano uno strano ritorno all'antico,

Fig. 228 — Fra' Bart.: *Madonna col Bambino* nella Galleria dell'Accademia fiorentina. (Fot. Alinari).

specialmente i due Santi Francesco e Girolamo, d'ispirazione filippinesca, ma l'ombra lega le tinte e infonde unità d'intonazione alla pittura, la luce giunge a sprazzi nell'atmosfera grigia e l'avviva, la scalda. Bella nota di colore il gran fardello di vesti della Santa Margherita: sotto il manto verde, come prato arso dal sole, la veste gialla cangia dall'oro del ra-

nuncolo al rossore della melagrana, il profilo è tutto luminosa biondezza. L'intonazione qui, come nello sfondo della *Madonna*

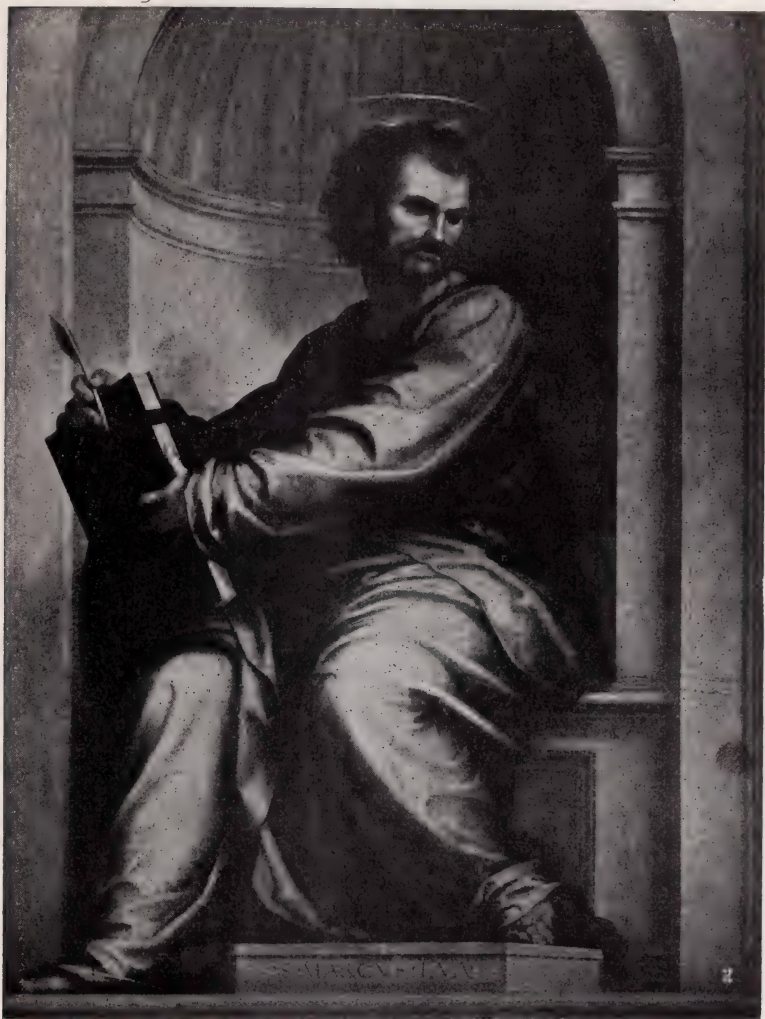



Fig. 229 — Fra' Bart.: *L'Evangelista Marco* nella Galleria Pitti.
(Fot. Anderson).

della Misericordia, è più fusa, con bagliori morbidi: traccia, anche questa, dell'impressione avuta dalle Stanze di Raffaello.

Fig. 230 — Fra' Bart.: *Madonna della Misericordia,* nella Pinacoteca di Lucca. (Fot. Alinari).

Fig. 231 — Fra' Bart.: Studio per la *Madonna della Misericordia* nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Fot. Braun).

Fig. 232 — Fra' Bart.: Disegno per la *Madonna della Misericordia* nel Museo Britannico di Londra.
(Fot. Anderson).

Allo stesso anno appartiene probabilmente un riconosciuto capolavoro di Fra' Bartolommeo: la *Pietà* della Galleria

Fig. 233 — Fra' Bart.: *L'Annunciazione*, nel Museo del Louvre. (Fot. Braun).

Pitti (fig. 234), che, nello splendore e nella calda nota cromatica, nella fusione delle tinte traverso l'ombra, richiama l'*Annunciata*

del Louvre. Non più lampi crudi sulle forme: l'atmosfera grigia le avvolge, e, traverso un luminoso velo, brillano i colori. In base all'affermazione vasariana di un largo intervento del Bugiardini nell'opera che Fra' Bartolommeo avrebbe lasciata incompiuta, e ad alcune tracce di figura visibili sulla tela, si sostiene ancora che, oltre i quattro personaggi, fossero nel quadro

Fig. 234 — Fra' Bart.: *La Pietà*, nella Galleria Pitti. (Fot. Anderson).

i Santi Pietro e Paolo, riprodotti da alcune copie. Ma noi non sapremmo vedere come le due figure potessero non guastar la linea compositiva, bellissima quale è ora, sobria e in sè compiuta. Meglio suppose il Gruyer [1] che il Bugiardini abbia avuto l'incarico di aggiungere, alla composizione già terminata, i due santi di cui parla il Vasari, cancellati poi come aggiunte dannose all'equilibrio dell'opera.

---

[1] G. Gruyer, *Fra' Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, op. cit.

La semplificazione delle linee, il perfetto bilanciamento di masse, si accompagnano, nel quadro Pitti, a una raccolta espressione d'affetti, che ci mostra il Frate in un momento d'ispirazione profonda e sincera. Un grado di pietra, un sudario disteso: su questa nuda base, Cristo abbandona stanche le braccia sorrette da Giovanni, piega la testa sotto la desolata carezza materna. Piega la testa, ma gli occhi aperti si dilatan nell'ombra.

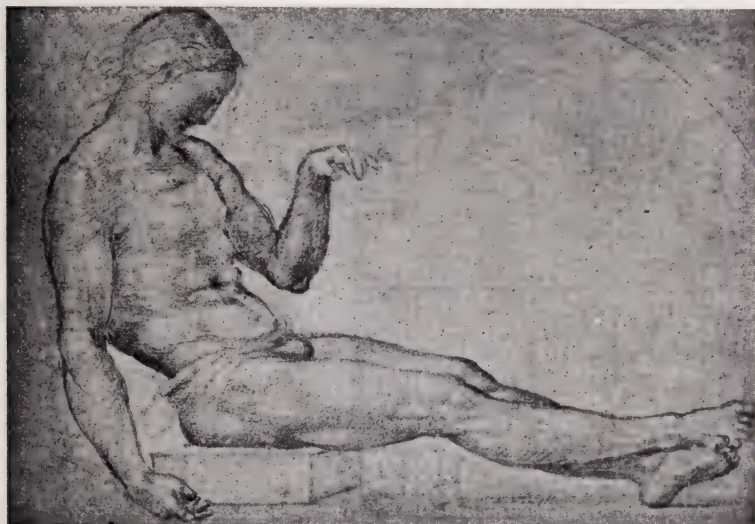



Fig. 235 — Fra' Bart.: Studio di Cristo, per la *Pietà*, nella Galleria del Louvre. (Fot. Braun).

Maddalena, aggomitolata ai suoi piedi, fascio d'erbe falciate, incatena nella cerchia delle braccia le gambe di Cristo, come ad impedire che il corpo amato sia strappato alla terra. Dall'alto, dai lati, avanza l'ombra, velo di lutto.

Uno studio, a matita nera, nel Louvre (fig. 235), ci mostra il Cristo con le testa più china, privo della suggestione che deriva all'immagine dipinta dall'addensarsi dell'ombra e dalla triste fissità delle linee, e con il braccio sollevato dall'invisibile mano materna, artificiosamente, mentre nella pittura s'abbassa, stroncato da morte.

Due altri disegni di *Deposizione* si vedono nel Palazzo Reale di Torino (fig. 236) e nella Galleria Granducale di Weimar, (fig. 237): prototipi a Fra' Paolino nel dipingere il quadro dell'Accademia fiorentina. Povero copiatore, il Pistoiese trasforma in bambole dalle grosse teste di stucco le immagini del Maestro e altera il ritmo della composizione, riempiendo

Fig. 236 — Fra' Bart.: Studio di *Pietà,* nel Palazzo Reale di Torino (Fot. Anderson).

l'intervallo tra la Vergine e Maddalena con due figure di santi monaci.

Dal fondo bruno, nella *Deposizione* Pitti, staccano le immagini fortemente colorate: arde il meraviglioso rosso della Maddalena. La Madonna ha un manto violaceo, che si fonde col bianco grigio del velo; la testa del Cristo, nell'ombra, dà il senso della luce che s'estingue, della vita che si spegne, con effetto d'alto romanticismo. Meno felice la figura di San Giovanni, figura di parata, forse compiuta dal Bugiardini. Ma l'insieme coloristico è tanto fine e sonante da sorprendere in un Fiorentino.

All'evangelista Marco nella nicchia ripensa chi guardi due tra i quattro Santi che attorniano *Cristo risorto* nella pala della

Fig. 237 — Fra' Bart.: *La Pietà*, nella Galleria Granducale di Weimar. (Fot. Braun).

Galleria Pitti, dat. 1516 (fig. 238): figure fisse con sforzo di rigidezza al suolo, come soldati sull'attenti. Il michelangiolismo devia la visione del Maestro. Il colore non si fonde nell'atmosfera,

Fig. 238 — Fra' Bart.: *Cristo risorto*, nella Galleria Pitti.
(Fot. Anderson).

Fig. 239 — Fra' Bart.: *Il profeta Isaia,* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Anderson).

il chiaroscuro a gradazioni vaporose di Fra' Bartolommeo è qui interamente svalutato; gridano le tinte senz'accordo. E ovunque, nella disposizione degli elementi, s'avverte lo sforzo. Nel tondo, un brano di campagna fiorentina, delicato e triste; sul tondo, una targa; sulla targa, un calice: meccanismo assoluto.

Senza trattenerci sulle immagini dei profeti Isaia e Giobbe [1] (fig. 239-240), prova massima dello squilibrio che il michelangiolismo porta nell'arte del Frate, torniamo a parlare di una cosa bella: la *Presentazione al Tempio*, nella Galleria di Vienna (fig. 242). Dall'ombra di una cappella, che racchiude il campo delle figure tra fasci di pilastri e colonne, avanza verso la luce Simeone col Bambino benedicente, e s'arresta sull'ultimo grado dell'altare, fra Maria che protegge il figlioletto e la divota presentata da Anna; Giuseppe in piedi, addossato alla colonna, in posa di antico filosofo, contempla meditabondo. Alla dominante cadenza di curve, al contorno elissoide, che abbraccia il gruppo delle altre figure, si contrappone l'obliqua di quest'immagine che arretra, la definizione architettonica della sua forma a spigoli, a larghi piani sfaldati, ingrandita dal manto. La Vergine e Simeone, stampato sul tipo di San Girolamo nell'*Annunciata* del Louvre, sono ultimi richiami a immagini filippinesche.

Ma la composizione di Vienna, notevole per morbidezza di chiaroscuro e profonda armonia cromatica, rimane inferiore a una ridotta edizione della stessa opera, nella Raccolta Treccani (fig. 243), a Milano, di qualche anno più antica, rimasta allo stato di bozzetto. Il campo è qui più angusto: i fasci laterali di pilastri distano meno l'uno dall'altro, le figure si limitano a quattro, compreso il bimbo, e s'innalzano oblunghe, in quel lungo spazio: la composizione, disgregata nel quadro di Vienna dall'aggiunta delle due donne, risulta di una unità impeccabile, di una struttura adamantina nel quadro di Milano. Tra i due fasci di pilastri s'addentra l'ombra della conca absidale; tra le figure di Maria e di Giuseppe, la curva immagine del sacerdote; e le tre

---

[1] Per il profeta Giobbe, ved. il disegno nella Galleria degli Uffizî (fig. 241).

Fig. 240 — Fra' Bart.: *Il profeta Giobbe,* nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Anderson).

Fig. 241 — Fra' Bart.: Studio per *Il profeta Giobbe,* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

figure insieme plasmano entro la nicchia tenebrosa della cappella una nuova nicchia, tutta rilucente, per il fanciullino d'avorio, seduto sulle braccia di Simeone. Anche qui la posa rigida di Giuseppe contrasta con le curve di Maria e del sacerdote, ma nel quadro di Vienna il contrapposto della posa era svalutato

Fig. 242 — Fra' Bart.: *Presentazione al Tempio*, nella Galleria di Vienna. (Fot. Wolfrum).

dall'ampiezza della scena e da allentamento di linee tra le altre figure, mentre qui serve a bilanciare, con matematica precisione, le curve, graduate in ritmo, di Maria e del sacerdote: il cero sottile che Giuseppe tien fra le mani segna il filo a piombo: potremmo dire l'asse ritmico della scena. Compositore impeccabile, Fra' Bartolommeo è in quest'opera anche vigoroso colorista:

Fig. 243 — Fra' Bart.: *La Presentazione al Tempio*,
nella Collezione Treccani a Milano.

sull'ombra del fondo risplendono come lacche preziose il verderame del manto di Maria, il vermiglio del piviale di Simeone,

Fig. 244 — Fra' Bart.: *Madonna*, Raccolta Holford, Dorchester House.

il giallo del manto di Giuseppe. E tutti i contorni sono più puri e limpidi, i gesti più delicati e armoniosi.

Tra le ultime opere di Fra' Bartolommeo è la *Madonna allattante* nella Collezione Holford (fig. 244), prossima di tipo alla Vergine della *Sacra Famiglia* Borghese, opera del 1516, e, com'essa, povera di vita. Ma la *Madonna* Holford è tra le maggiori espressioni della virtuosità del pittore, per il ritmo della composizione, come per la diafana tonalità del colore, che nelle carni e nelle chiome del bimbo assume una preziosa leggerezza.

Siamo ora alla serie delle ultime *Sacre Famiglie,* nella Galleria Nazionale di Londra e nelle Gallerie Cook a Richmond, Pitti a Firenze, Corsini a Roma: tutte varianti di una composizione piramidale a contorni larghi e molli, disfatti, a tinte cangianti tra l'ombra fumosa. La fantasia del pittore è esausta: l'abbraccio dei due fanciulli si ristampa dall'uno all'altro quadro: Gesù scavalca il ginocchio materno per cingere il collo del piccolo compagno: una gambetta sollevata ad arco, due braccia a catena, testina in profilo; Giovanni s'inginocchia tutto proteso, con la croce poggiata alla spalla, la ciotola di pellegrino al fianco, la bocca aperta: impoverito, il linguaggio ripete le stesse parole, con l'accento stesso, di strascicante mollezza. Nel quadro della Galleria nazionale di Londra (fig. 245), di tutti il più antico, a giudicar dalla mirabile trasparenza delle carni alla luce e dal nitido paese, che negli altri (fig. 246-248) sembra condotto a sfumino, il gruppo si limita alla Vergine e ai bimbi; negli altri due, San Giuseppe o Sant'Elisabetta lo ampliano, ne colmano i vuoti. Ma, in tutti, l'arte di Fra' Bartolommeo appare esausta, inaridita ogni fonte d'ispirazione sincera.

La decadenza è completa nell'*Assunta* (fig. 249) del Museo di Napoli, macchinosa e sfatta immagine, che ascende come gonfio pallone tra nuvole popolate di cherubi, e tra due angeli che, ai lati, suonando mandola e violino, ecco ripetono in rima, sgambettando, l'arco della gamba di Gesù nelle *Sacre Famiglie.* Assai meglio è rappresentata la maniera ultima di Fra' Bartolommeo da un disegno d'*Assunta* nella Pinacoteca di Monaco, dove tutta una folla di Santi nel basso, di angeli

in alto accompagna col suo slancio la figurina ascendente della Vergine, e dove il segno, lanoso e sfatto, fonde le due parti della scena, staccate nel quadro di Napoli, in uno stesso velo

Fig. 245 — Fra' Bart.: *Sacra Famiglia*, nella Galleria Nazionale di Londra. (Fot. Braun).

atmosferico. L'effetto pittorico è raggiunto in quello studio, sapientemente.

Primo interprete in Firenze della riforma sognata da Leonardo, Fra' Bartolommeo ne devia, senza accorgersene, il signi-

ficato. Egli rimane fido alla tradizione formale dell'arte fiorentina, da Masaccio a Michelangelo: egli è soprattutto un costruttore. Lo

Fig. 246 — Fra' Bart.: *Sacra Famiglia,* nella Galleria Cook a Richmond. (Fot. Anderson).

sfumato estensivo, la nebbia che raggiunge dal cavo delle absidi i Santi delle sue pale, fonde talora le note coloristiche in una velata armonia di grigio, attenuando l'audace cangiantismo di cui si compiace il pittore, specialmente nelle opere tarde.

Ma Leonardo dello sfumato si vale per attenuar i contorni, alleggerir le masse, ammorbidire i passaggi dei piani: la forma di Fra' Bartolommeo rimane invece definita, le pose determinano sfaccettature prismatiche, spigoli che la luce trae dall'ombra cir-

Fig. 247 — Fra' Bart.: *Santa Famiglia*
nella Galleria Nazionale di Palazzo Corsini a Roma.
(Fot. Alinari).

costante, accentuandoli. E mentre Leonardo, per mezzo del chiaroscuro, comunica alla forma le vibrazioni incessanti dell'atmosfera, in ritmo celere o lento, Fra' Bartolommeo infonde alle pose stabilità: impietra gli enfatici gesti. Il dissidio tra principio formale e principio pittorico, evidente anche nelle opere prime,

s'accentua quando nella sua arte penetra l'influsso di Michelangelo: meglio è inteso, anche dal Frate, come in generale dalla Firenze del primo Cinquecento, il linguaggio piano di Raffaello.

Fig. 248 — Fra' Bart.: *Sacra Famiglia,* nella Galleria Pitti a Firenze. (Fot. Anderson).

Disegnatore sapiente, Baccio della Porta ottiene, col sottile tratto incrociato, sfumature chiaroscurali delicatissime, ad esempio in uno studio di pala d'altare agli Uffizî (fig. 250), dove dall'ombra che s'addensa nel gruppo di base s'innalzano la Vergine e il trono e gli angeli suonatori, in diafane trasparenze. A volte, come in un disegno di pala, a matita e biacca su carta rosso

fiamma nella raccolta del Louvre (fig. 251), lampi saettano le forme nervosamente frastagliate, traendo vivezza dal contorno a zig-zag

Fig. 249 — Fra' Bart.: *L'Assunta,* nel Museo Nazionale di Napoli. (Fot. Alinari).

di un manto, dalla sporgenza acuta di uno zigomo; a volte bagliori madreperlacei raggiungon le immagini traverso il velo

di una vaporosa caligine e di trasparenti drappi, come nel disegno per una *Fuga in Egitto,* pure nella Raccolta del Louvre (fig. 252), prodigio di delicatezza pittorica. Ma la grandezza

Fig. 250 — Fra' Bart.: Studio di pala, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

dell'arte di Fra' Bartolommeo è nella composizione. Se talora, specialmente nel periodo in cui è attratto dall'arte di Michelan-

gelo, troppo si sente nelle sue opere il calcolo, la fatica di equilibrare gli atteggiamenti enfatici e teatrali e di contrappesar le masse, spesso egli costruisce architetture animate da un

Fig. 251 — Fra' Bart.: *Madonna e due Santi,* nella Galleria del Louvre. (Fot. Braun).

ritmo solenne e perfetto. Basterebbero il disegno Uffizî per il Conte Visconti Venosta, la *Presentazione al Tempio* nella Rac-

colta Treccani, dove anche le zone di colore si bilanciano, o la pala di Besançon, o il *Fidanzamento di Santa Caterina* al Louvre, ad affermare il suo talento di compositore. Per esso,

Fig. 252 — Fra' Bart.: *La Fuga in Egitto*, nella Galleria del Louvre. (Fot. Braun).

appunto, Fra' Bartolommeo prende posto, in Toscana, dopo Leonardo e Michelangelo, come iniziatore dell'arte cinquecentesca: per lui la composizione prende lo sviluppo grandioso, il ritmo del secolo nuovo. Solo dopo aver veduto le opere del Dome-

nicano a Firenze, Raffaello intona le vaste armonie della stanza della Segnatura.

Fra Angelico, nel convento di San Marco, aveva celebrato la primavera della Rinascita col suo linguaggio timido, estatico, argentino, con le sue forme esili, i limpidi colori, l'immacolata purezza delle immagini; Fra' Bartolommeo ne celebra il meriggio con la frase sonora, se non sempre ispirata, la magniloquente retorica del predicatore domenicano: le pose dei Santi che affollano le sue pale sono teatrali e grandiose; le atmosfere, traversate da lampi nell'ombra; le costruzioni, complesse di piani; le forme, statuarie e massicce. L'ampiezza che l'immagine umana ha trovato, agli inizi del Cinquecento, nell'opera del vecchio Leonardo a Firenze, di Giorgione e di Tiziano giovane a Venezia, è trasportata da Fra' Bartolommeo nella composizione.[1]

---

[1] Catalogo dei dipinti di Fra' Bartolommeo:

Ashridge Park (Berkhampstead): Conte Brownlow, *Madonna col Bambino.*

Berlino, Friedrich Museum: L'*Assunzione*, con la parte superiore dell'Albertinelli (1508).

Besançon, nella Cattedrale: *Madonna in gloria con Santi e il committente Ferry Carondelet* (1511-12): dipinta con Mariotto Albertinelli, al quale si deve la lunetta, ora a Stuttgart, con l'*Incoronazione della Vergine.*

Cambridge (U. S. A.), Fogg Museum: *Sacrificio di Abele.*

Filadelfia, M. John G. Johnson (Collezione già di): *Adamo ed Eva*, incompiuto.

Firenze, negli Uffizi:

n. 1126: *Isaia* (1516);
n. 1130: *Giobbe* (1516);
n. 1161: *Presentazione al Tempio* e *Santa Famiglia.* Nel verso l'*Annunciazione* (c. 1499).

— a Pitti:

n. 64: *Pietà* (1516);
n. 125: *San Marco* (c. 1515);
n. 159: *Cristo tra gli Evangelisti* (1516);
n. 268: *Sposalizio di Santa Caterina* (1512);
n. 256: *Sacra Famiglia* (c. 1516).

— S. Marco, secondo altare a destra: *Madonna e SS.* (1509).

— nell'Accademia di BB. AA.:

n. 97: *Apparizione di Maria a San Bernardo* (1504-07);
n. 168: *Testa di Cristo e nove teste di Santi* (1511);
n. 58: *San Vincenzo Ferrero;*
n. 171: *Madonna* a mezza figura (c. 1515);
n. 172: Ritratto del Savonarola (c. 1493);
n. 173: Altra *Madonna* a mezza figura (c. 1515).

— nel Chiostro di S. Marco: *Cristo in Emaus,* affresco (c. 1507).

— Cella del Savonarola in S. Marco:

Madonna (1514);
Profilo del Savonarola;

* * *

Mariotto Albertinelli,[1] figlio di Biagio di Bindo battiloro e di Vittoria di Biagio Rosani, nacque ai 13 ottobre 1474. Lasciò,

---

Firenze nel Museo di S. Marco: *Madonna col Bambino* e varii Santi, con la sola preparazione a disegno;

n. 1265: *Sant'Anna*, incompiuta (1510 commessa, 1512 preparata);

n. 71: il *Giudizio Finale*, da S. Maria Nuova (1498-1499), condotto con l'aiuto di Mariotto Albertinelli;

n. 171, 173: Due Madonne a mezza figura (c. 1515);

n. 172: Ritratto del Savonarola (c. 1497).

— Dintorni, Pian di Mugnone:

Fresco dell'*Annunciazione* (1515);

» del *Noli me tangere* (1517);

Santa Maria Maddalena.

Grenoble, Museo: 374: *Madonna*.

Londra, National Gallery:

Madonna in un paese;

Piccola *Natività* dalla Raccolta Mond.

— Arundel Society: *L'Annunciazione.*

— Coll. R. C. Benson: 35: *San Girolamo.*

— Coll. Stoner ed Evans: *Madonna col Bambino e San Giovannino* con angioli.

— Conte di Northbrook: *Santa Famiglia* (finita dall'Albertinelli).

— Casa Mond: altra *Sacra Famiglia*, o meglio piccola Natività.

— Dorchester House, Coll. Holford: *Madonna.*

Lucca, nel San Martino: *Madonna fra i SS. Giovanni e Stefano* (1509).

— nel Museo:

n. 12: *Le Sante Caterina e Maddalena* (1508-1509);

Sala III, n. 3: *Mater Misericordiae* (1515).

Milano, Raccolta Treccani: la *Purificazione* (in antico nella Raccolta Denon).

Napoli, Museo: *Assunzione* (1516), con aiuto di Fra' Paolino.

Panshanger (Nertford), presso il signor Cowper: *Sacra Famiglia*, nel rovescio: *Apoteosi di Sant'Antonio.*

Parigi, nel Louvre:

n. 1115: *Noli me tangere* (c. 1506);

n. 1153: *Annunciazione con Santi* (1515);

n. 1154: *Sposalizio di Santa Caterina* (1511).

— Coll. di Madame La Durée: *La Creazione d'Eva* (circa il 1505).

Pietroburgo, Romitaggio: n. 20: *Madonna fra Angeli* (1515).

Richmond, Collezione Cook: 40: *Madonna con S. Elisabetta e Bambino* (1516).

Roma, Raccolta del march. Visconti Venosta: *Santa Famiglia* (1516).

— Galleria Vaticana: *SS. Pietro e Paolo* (il primo compiuto da scolari di Raffaello nel 1516).

— Galleria Nazionale d'arte antica: n. 579: *Sacra Famiglia* (1516).

Vienna, Hofmuseum:

n. 41: *Purificazione* (1516);

n. 34: *Madonna*;

n. 38: *Madonna e Santi* (1510), con intervento dell'Albertinelli.

Volterra, Duomo: *Annunciazione* (1497), finita dall'Albertinelli.

Compiuto qui il catalogo delle opere di Fra' Bartolommeo, rendiamo pubbliche grazie a Sir Roberto Witt, che ci ha dato grande aiuto a comporlo, anche prestandoci graziosamente esemplari della sua esemplare e straordinaria raccolta fotografica.

[1] Bibliografia sull'artista: Vasari, *Vite*, ed. Sansoni, IV, 217-229; V, 190; VI, 202, 246; Mündler, *Essai d'une analyse critique*, Paris, 1850; P. Vincenzo Marchese, *Memorie dei*

ventenne, la bottega paterna, per entrare in quella di Cosimo Rosselli, che gli dette i primi rudimenti dell'arte.

Sopravvenne allo studio Baccio della Porta, al quale si legò d'amicizia, tanto da seguirne i passi, allorchè il condiscepolo, maturo nell'esercizio pittorico, uscì dalla scuola di Cosimo. La società dei due giovani pittori venne presto sciolta perchè Baccio era partigiano di Girolamo Savonarola, Mariotto della fazione contraria, degli *Arrabbiati*; ma, bandito da Firenze Piero de' Medici, nell'anno 1494, l'Albertinelli, rimasto senza il magnifico patrono, tornò al compagno, che esercitava su di lui un gran fascino. Il *compagnaccio* e il *piagnone* strinsero di nuovo società, e insieme frescarono, l'anno 1499, il *Giudizio finale*, nella cappella del cimitero dell'Ospizio di Santa Maria Nuova; ma quando lavoravano intorno a quell'opera, Frate Girolamo Savonarola era venerato dai fratelli martire della fede. E Baccio della Porta, lasciata all'Albertinelli la cura di compier l'affresco, sciolse il voto, fatto nei giorni dell'assedio al convento, partendo per Prato al noviziato di frate dell'ordine dei Predicatori. Mariotto Albertinelli rimase di nuovo senza il compagno, e perciò, al dir del Vasari, « quasi smarrito e fuor di sè stesso »: e sì strana gli parve la novella del divisamento dell'amico « che, disperato, di cosa alcuna non si rallegrava; e se in quella parte Mariotto non avesse avuto a noia il commercio de' frati, de' quali di continuo diceva male, ed era fatta parte che

---

più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, IV ed. II, 14-15, 27, 32, 44, 70, 85, 173; O. MÜNDLER, in *Rezensionen f. bild. Kst.*, 1865, p. 115 e in *Zeitscrift f. bild. Kst.*, 1867, p. 303 e seg.; LÜCKE, in *Kunst u. Künstler* del Dohme, n. LIX; LEADER SCOTT, *Fr. B.*, London, 1881; CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. XI, ediz. originale italiana, Firenze, Le Monnier, 1908; E. FRANTZ, *Fr. B. della P.*, Regensburg, 1881; LERMOLIEFF (Gio. Morelli), *Italian Painters, The Borghese and Doria Pamfili Galleries in Rome*, London, 1900, pp. 122-127; DOMENICO GNOLI, *La Cappella di Fra' Mariano del Piombo in Roma*, in *Arch. stor. dell'Arte*, IV, 1891, p. 117 e segg.; GUSTAVO FRIZZONI, in *L'Arte*, VII, 1904, p. 433 e segg., nell'articolo sulla *Pinacoteca Strossmayer;* C. J. CAVALLUCCI, *Distacco dell'affresco rappresentante il « Giudizio Universale » nel cimeterio dello Spedale di S. Maria Nuova (Firenze)*, 1879; GUSTAVE GRUYER, *Fra' Bartolommeo della Porta e Mariotto Albertinelli*, Paris, 1886; FR. KNAPP, *Fra' Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco*, Wilhelm Knapp, Halle a. S., 1903, pagg. 205-234; BERNHARD BERENSON, *The florentine Painters of the Renaissance*, 3ª ed., G. P. Putnam's Sons, 1909, pp. 96-97; HANS VON DER GABELENTZ, *Fra' Bartolommeo und die florentiner Renaissance*, in 2 vol., I vol., 1922, a pag. 10-11, 13, 15, 20, 29, 34, 39, 43, 56, 58 e segg., 71, 73, 90 e segg., 102-103, 105.

teneva contro la fazione di frate Gerolamo da Ferrara, avrebbe l'amor di Baccio operato talmente, che a forza nel convento medesimo col suo compagno si sarebbe incappucciato egli ancora ». Vuolsi che il Vasari abbia esagerato; eppure a Mariotto erano consegnati da serbare in usufrutto tutti i beni dell'eredità del padre di Frate Bartolommeo: case, vigne, terre e boschi, e perfino un buon gruzzolo di fiorini depositati in sul monte del Comune di Firenze. Presso di lui fu per sei anni acconcio Piero di Paolo del Fattorino, fratello di Frate Bartolommeo, perchè fosse erudito nell'arte; e Mariotto si obbligava a ospitarlo, a nutrirlo, a vestirlo, e a dargli anche, per le sue spese, alcuni soldi, però non più di sette al mese. L'usufruttario infine assumeva l'obbligo imposto agli eredi di far celebrare un ufficio funebre per l'anima del padre di Frate Bartolommeo e di Piero, sostenendo due lire di spesa e fornendo anche, per la cerimonia, due libbre di cera.

Dal 1505 Mariotto Albertinelli iniziò la tutela e l'educazione di Piero del Fattorino, fratello di Fra' Bartolommeo, ma non durò gran fatto nella cura, sia che Piero si allontanasse da lui, sia che Mariotto rinunciasse al suo impegno; e, nel 1509, tornò al vecchio compagno, a Fra' Bartolommeo, per collaborare ai suoi quadri nel convento di San Marco, nello studio ove si educavano Fra' Paolino, Frate Andrea e Frate Agostino, Benedetto Ciannini, Gabriele Rustici e Cecchino del Frate. La nuova società durò sino al 5 gennaio 1513,[1] tre anni, nel qual periodo i due pittori eseguivano la *Vergine tra due santi*, nella Cattedrale di Lucca (1509), lo *Sposalizio di Santa Caterina*, al Museo del Louvre (1511), la tavola della Certosa di Pavia (1511), la pala d'altare della Cattedrale di Besançon (1512), la tavola per la chiesa di Santa Caterina di Pisa (1511), ecc. Scioltasi la società, Mariotto Albertinelli, prese « in odio », scrive il Vasari, « le sofisticherie e gli stillamenti di cervello della pittura, ed essendo spesso dalle

---

[1] Il P. Vincenzo Marchese scrive che la Società fu sciolta il 5 gennaio 1512, ma secondo il computo de' Fiorentini, e cioè, il 5 gennaio 1513. Ricordiamo che la data inscritta sulla cimasa del quadro di Besançon, eseguito da Mariotto e da Fra' Bartolommeo, è del 1512.

lingue de' pittori morso, com'è continua usanza in loro e per eredità mantenuta, si risolvette darsi a più bassa e meno faticosa e più allegra arte; ed aperto una bellissima osteria fuor della porta San Gallo, ed al ponte Vecchio al Drago una taverna e osteria, fece quella molti mesi, dicendo che aveva presa un'arte, la quale era senza muscoli, scorti, prospettive, e, quel ch'importa più, senza biasmo; e che quella che aveva lasciata era contraria a questa, perchè irritava la carne ed il sangue, e questa faceva il sangue e la carne; e che quivi ognora si sentiva, avendo buon vino, lodare, ed a quella ogni giorno si sentiva biasimare ».

Rinsavito, dopo alcun tempo, Mariotto tornò alla pittura, e appunto nel 1513, per la creazione di Leon X, dipinse a olio un tondo dell'arma papale « con la Fede, la Speranza e la Carità, il quale sopra la porta del palazzo de' Medici stette gran tempo ». [1]

L'opera occasionale si perdette, ma al 5 gennaio 1513 risale lo scioglimento della società, e l'incoronazione del Pontefice avvenne il 19 marzo. Mariotto avrebbe fatto breve abbandono all'arte cui aveva dedicato tanti anni; ma poco sappiamo de' suoi ultimi lavori, delle storiette che il Vasari indicò nelle mani di Giovan Maria Benintendi, come degli altri quadri « per Fiorenza in casa di cittadini ». Non ebbe, del resto, molto tempo a rappresentarci la sua personalità già soggiogata da Fra' Bartolommeo, perchè nel 1515 lasciò per sempre gli alterni pensieri dell'osteria, delle locande, dell'arte.

Socio ed aiuto di Fra' Bartolommeo, Mariotto Albertinelli esordisce e produce i migliori frutti della sua arte, tutto preso dalle forme di Piero di Cosimo e di Filippino. Un suo quadro (fig. 253) in una raccolta privata di Roma ci dà l'illusione di ammirare un Piero di Cosimo che parli un linguaggio più grave e intimo del consueto, nella sua profonda semplicità. È una *Sacra Famiglia*: originalissima composizione. Il gruppo occupa tutto un lato del quadro, separato per una cinta marmorea dal paese

---

[1] VASARI, *Le Vite*, IV, ed. Sansoni, 223.

piano, chiaro, in una tonalità monotona e dolce di bigi sotto un campo immenso di cielo. Un'alta e nuda base marmorea forma sedile al bambino, cardine della scena: e guida con la sua direzione verticale il ritmo della composizione, semplice, piano, di un'attraente rigidezza in quel suo riecheggiare di linee quasi rette, quasi parallele. Linee che esprimono calma e silenzio, come il paese corso da placide acque, dormiente sotto la gran distesa di cielo purissimo, che l'aurora tinge di rosa nel basso: simboli di quella pace, i santi Domenico e Francesco s'abbracciano davanti alla Porziuncola assisiate.

I drappi sulle figure sono grossi e turgidi, come sempre nell'arte di Mariotto: ma il bianco pannilino che gronda dal piedistallo di Gesù serba ancora nelle pieghe rigide, nei contorni vitrei, la definizione propria alle forme fiorentine del Quattrocento, e ci dà la sensazione viva del volume geometrico, interrompendo d'un tratto i multipli piani delle pieghe per aderire all'orlo del blocco marmoreo, nitidamente. In questo, e in altri particolari, e nel generale sintetismo delle forme, la *Sacra Famiglia* è una grande promessa, che l'arte di Mariotto, deviata da multiple correnti e soprattutto dall'esempio di Fra' Bartolommeo, non saprà mantenere. I volti rotondeggianti evocano i tipi di Piero di Cosimo, velati da una serietà che s'accorda col peso delle masse, delle mani tozze, dei panneggi turgidi: come in Piero, tenui ammaccature, quasi impronte di dita sulla cera, variano d'ombre e di luci seriche le superfici: il volto e la testa calva di Giuseppe chino, in penombra, assumon lucentezze di preziosa seta.

Più che ogni altra opera di Mariotto, questa avvince per un senso d'intimità familiare, profondo, sacro: Giuseppe, tutto chino, col volto in ombra, protegge il fanciullo; Maria posa una mano sulla tempia del figlio, in gesto di tenerezza e di benedizione; abbassa gli occhi gravi come in ascolto dei battiti del cuore su cui posa la mano: nel silenzio del mattino, nella calma luce del cielo che più s'inazzurra sul loro capo, le due immagini silenziose si raccolgono intorno a Gesù, cardine della scena, cuore

Fig. 253 — Mariotto: *Sacra Famiglia.* Roma, Collezione privata.
(Fot. Braun).

dei loro cuori. Mai nel corso della sua vita Mariotto ritroverà il timbro grave e profondo delle voci che risuonano in questo quadro, aurora ricca di promesse.

Di poco più tarda una *Madonna col Bambino*, nel 1902 apparsa alla vendita Huybrecht, in Anversa (fig. 254). Anche qui forme riflesse da Piero di Cosimo e un'avvincente gravità di pensiero; anche qui un cielo puro, senza nubi, un paese ordinato e calmo, eco della pace che spira dalle due immagini. Il soggetto è comune: la Vergine tiene in mano una melagrana, di cui il bambino ha preso uno spicchio: ma ogni moto è sospeso. Gesù non cura il frutto, la Vergine non lo offre, silenziosa nel silenzio dell'ora, della campagna limpida e immota, astratta dal mondo. Più che nel quadro precedente, di semplicità divina, il pittore cura il taglio della bocca, impreziosito, la trasparenza dei veli, la disposizione delle ciocche, senza che questa virtuosità significhi rinuncia al raccoglimento della scena penetrata di religiosa pace. Raffinatezze nuove, cura di particolari, grave e mistica dolcezza: il puro Albertinelli assume l'aspetto di un Memling italiano.

Alla *Sacra Famiglia*, che rappresenta per noi il primo sogno d'arte di Mariotto Albertinelli, s'accosta un cassone dipinto, raffigurante, in piccola misura, tre scene della creazione e il peccato, nella Raccolta di Sir Hubert Parry (fig. 255). All'orizzonte di un paese idilliaco l'aurora tinge di rosa il cielo limpido: e su quel cielo s'intaglia, immota, lignea, col braccio destro levato in alto a benedire Eva, la statuina dell'Eterno, centro del quadro, cardine della scena nella stasi e nella verticalità della posa. Di qua e di là dalla figura dell'Eterno, asse della composizione, si adunano altri gruppi: a sinistra, Dio in piedi sopra un alto piedistallo di roccia, come sopra un altare, tra due angeli adoranti, di nuovo tende il braccio verso il cielo come per segnar la battuta iniziale a un'orchestra invisibile, mentre s'adunano gli animali tra le erbe del paradiso terrestre; più in qua solleva Adamo da terra, mentre due angeli, divine rondini, scendon dal cielo azzurro e rosa, ammirando; a destra,

davanti al Signore del mondo, s'innalza, dalle costole di Adamo dormiente, Eva, come una santa verginella portata verso il

Fig. 254 — Mariotto: *Madonna della Melagrana.*
Vendita Huybrecht, tenuta ad Anversa nel maggio del 1902.

cielo dagli angeli; infine, Eva, in ascolto delle tentatrici parole di Lucifero, porge il pomo ad Adamo. Le immagini, alquanto

Fig. 255 — Mariotto: *Storia di Adamo e d'Eva*, nella Raccolta Parry, Highnam.

lignee, e in quella rigidezza eleganti (si vedano Eva presso l'albero e Adamo che sorge da terra), rispecchiano ancora le forme di Piero di Cosimo, con un impaccio pieno di grazia; la narrazione è semplice e ingenua, narrazione di fanciullo, deliziosa come la

Fig. 256 — Mariotto: *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre* nel Museo di Zagabria.

luce dell'aurora sorgente sulla dolce vallata; eppure in quella ingenuità il racconto non manca di una nota solenne: l'apparizione dell'Eterno al centro della scena, isolato nel suo gesto dominatore.

Altra opera di perfetto quattrocentista fiorentino, *La punizione di Adamo e d'Eva*, nella Galleria di Zagabria (fig. 256).

Sono le ben culte campagne di Lorenzo di Credi, pettinate da un solerte e meticoloso giardiniere, lavate da pioggie recenti, lustre sotto una limpida campana di cielo, che suggeriscono a Mariotto questo fiorito scenario di teatrino, perchè egli vi disponga, con grazia capricciosa, ignota al diligente discepolo del Verrocchio, quinte di alberi e siepi fiorite, a divider le nitide radure. Le foglie delle palme e dei roseti, i fiorellini sparsi tra l'erba in primo piano, i pomi lucenti, sono segnati con cura di miniaturista fiammingo, come le onde vitree della chioma d'Eva e il sottile arabesco delle frappe sul cielo azzurro, in distanza. Ma le immagini, specialmente la figura marmorea della donna, e il gruppo dell'Eterno e dell'angelo, di alabastro translucido, richiamano ben da vicino gli angeli dei tondi e la figura di Leda in due sovrapporta di Piero di Cosimo, ora nella Collezione Treccani a Milano. Tutto spira calma, in quel parco lieto: non un alito muove le siepi fiorite; l'angelo e l'Eterno familiarmente conversano, mentre Adamo s'arresta in posa statuaria d'orante ed Eva passa leggiera, chiome al vento, bocca socchiusa, ninfa dal corpo lavorato a un tornio perfetto, dalle trasparenze alabastrine, nel meraviglioso giardino.

Le forme irrigidite, il paese, che ricorda i fondi limpidi, composti e calmi di Lorenzo di Credi, come il piccolo Gesù i suoi bimbi quieti e paffutelli, avvicinano alle scene della *Creazione* nella Raccolta Parry e alla *Cacciata di Adamo e d'Eva* nel Museo di Zagabria il *Presepe* della Collezione Johnson a Filadelfia (fig. 257). Altro gioiello di quest'arte primitiva di Mariotto, affascinante e poco nota. Gli oggetti sono disposti nello spazio a larghi intervalli, con ritmo calmo e lento: una diruta muraglia dietro la Vergine, due tronchi spogli dietro san Giuseppe, la mangiatoia a destra, una collina con pastori a sinistra, dividono la scena in scomparti di trittico, ampliati dalla prospettiva, senza nulla togliere alla distesa di campi chiara e deserta, scolorita dalla luce del mattino. Non si potrebbe sognare, se non nell'arte veneta, un più profondo accordo spirituale tra immagini e paese: la Vergine, alta, assorta nell'ora-

Fig. 257 — Mariotto: *Il Presepe*. Collezione già Johnson a Filadelfia.

zione, Giuseppe, poco più lontano, teso dal sonno in una linea di elegante rigidezza, in armonia coi rigidi profili dei tronchi, guidano il nostro occhio, grado per grado, verso gli idilliaci pascoli, verso i pigri pendii del fondo, le radure dormienti nel quieto lume, in un paese dalle linee assopite, in un'oasi di pace.

Fig. 258 — Mariotto: *Il Presepe.*
Esposto nella vendita Dorotheum a Vienna, dal 2 al 3 giugno del 1924.

Il canto di Natale intonato da Sandro Botticelli su ritmi turbinanti di danze, è per Mariotto, ignoto poeta, un brano di Virgilio.

Alquanto più tardo il *Presepe* esposto alla vendita Dorotheum di Vienna (fig. 258), durante il giugno 1924.

I tipi ultimi di Filippino, dalle chiome simili a cespi d'erbe scompigliate, si rispecchiano nell'adorante Giuseppe,

mentre la Madonna lunga, smilza, rigida, nel manto orlato d'oro, ci richiama le immagini primitive di Mariotto, per la modellatura precisa dei lineamenti e per gravità d'aspetto. Le rovine, tutte angoli e grotte, ricettacoli d'ombra per la statuina della Vergine, svelan l'intento di seguire le orme di Leonardo; a destra il paese sfonda, vario e lieto.

La data del 1500 è inserita in una tabelletta che affibbia i

Fig. 259 — Mariotto: Tabernacolo, nella Galleria Poldi Pezzoli a Milano. (Fot. Alinari).

lembi del monile prezioso, composto da intrecciature e perline a cornice della minuscola ancóna nella Galleria Poldi Pezzoli a Milano (fig. 259), altro fiore dell'arte di Mariotto Albertinelli. La Vergine ha la grazia delicata delle immagini ancor primitive di Filippino, nel gesto carezzevole e lento, nei lineamenti minuti e sensitivi: le forma nicchia una cortina annodata all'arco, di velluto rosso al diritto, verde al rovescio: nicchia scura, in cui riluce delicatamente la rosea cera delle carni, non tocche

d'ombra, purissime. Disaccordo strano fra i due sportelli, a dimostrare come Mariotto, aiuto e socio di Fra' Bartolommeo, grande maestro della composizione, non sappia e non curi l'unità costruttiva delle sue opere. Dallo sportello a destra, Santa Barbara in ginocchio, presso una siepe di rose, che ci rammenta ben da vicino il lavoro minuzioso e calligrafico delle foglie nel quadro di Zagabria, ci guarda, tenendo preziosamente il libriccino d'ore e il ramo di palma appuntato al petto; dietro la figura e la torre simbolica, appaiono case e colline, senza nessuna definizione spaziale: nello sportello a sinistra, Santa Caterina in ginocchio adora il gruppo divino, protetta da un greve loggiato, che non ha rispondenze nelle altre parti della preziosa opericciola e distrugge la continuità architettonica della scena, studiata rigorosamente dai quattrocentisti fiorentini.

Nello sportello di Santa Caterina, tutto s'appesantisce. Fra' Bartolommeo sembra aver già sviati gli occhi del suo compagno di lavoro dalle forme raccolte e limpide del Quattrocento: i panneggi si gonfiano, il volto s'arrotonda; s'oscurano d'ombra le carni; diviene più intenso il colore; il loggiato, con grosse colonne e cornici, ristampa i modelli appesantiti del tardo Quattrocento fiorentino: in tutto, come nell'*Annunciazione* monocroma sul rovescio degli sportelli, domina l'arte di Fra' Bartolommeo. Una tenuità preziosa di colore e d'atmosfera, una miniaturistica finezza di dettagli, la sagoma appuntita dei lineamenti di Santa Barbara, dimostrano invece, nell'altro sportello, come l'arte fiamminga, portata a Firenze da Hugo van der Goes, abbia impressionato il pittore quattrocentista. La Santa è in ginocchio nella luce rosea che vaga sul paese velato e traspare dal corsetto di velo azzurrino, barlume d'aurora. Tutti cilestri, nel riflesso del cielo, i tetti delle case, lilla svanito il libriccino, ridente chiaro il verde dei prati, ceree le carni appannate di rosea penombra, delicatamente.

All'arte di Piero di Cosimo, nonostante l'arrotondarsi delle forme, si accosta, per l'intenso nereggiar delle ombre e la trasparenza delle carni, il tondo della Galleria Pitti (fig. 260):

la Vergine e un angelo in contemplazione del Bambino, placido e paffuto come nelle pitture di Lorenzo di Credi. Nulla ancora, in quest'opera, richiama gli esordi di Fra' Bartolommeo, se non qualche affinità nel paese variato da macchie

Fig. 260 — Mariotto: *L'Adorazione del Bambino*, nella Galleria Pitti. (Fot. Braun).

verdi tra il bianco delle case, affinità dovuta anch'essa, indubbiamente, all'influenza esercitata dal talento raro e bizzarro di Piero di Cosimo sui due pittori. E mentre Lorenzo di Credi tutto scolora, figure e paese, per rifugiarsi nelle sue miti e fredde tonalità bige, Mariotto, nel tondo Pitti, screzia di ombre e luci tutto il quadro, dal manto nero della Vergine, con le grosse pieghe già vedute nel manto dell'Eterno a Zagabria, alle strisce policrome delle ali dell'angelo, al cielo rigato di nugoli, e filtra

vitree luci traverso la penombra che avvolge la macchietta di San Giuseppe con l'angelo dietro la Vergine, brano stralciato dall'arte di Piero di Cosimo.

L'intensità di chiaroscuro, che distingue dalla miniaturistica anconetta di Milano il tondo Pitti, riecheggia nella *Visitazione* della Galleria degli Uffizî (fig. 261), dove, per la prima volta, Mariotto tenta, sulle orme di Baccio della Porta, d'intonare le proporzioni delle figure e dello scenario alla grandiosità voluta dal secolo nuovo. Eppure, egli non riesce a staccarsi dalle tradizioni del Quattrocento: la Vergine, chiusa nel manto, rigida, ripete il tipo filippinesco; il loggiato spazioso che s'apre dietro le immagini sul cielo velato di bianche nuvole, coi suoi archi ampli e le candelabre adorne di grottesche, evoca un motivo prediletto dal Perugino. Come nella *Visione di San Bernardo* le figure di Fra' Bartolommeo s'intagliano nere d'ombra sulla quattrocentesca limpidità dell'orizzonte, così le due immagini di Mariotto entro lo spazio azzurro e bianco di cielo chiuso dalla cornice marmorea. Il pittore riduce alla massima semplicità la scena: rinuncia al corteo di dame agghindate che il Ghirlandajo narratore pone al seguito delle sante donne, alle macchiette variopinte vedute dal Carpaccio, traverso l'umida atmosfera di una piazzetta veneta, attorno al gruppo di Maria e di Elisabetta ; alla folla, che ancora il Sodoma stringe al gruppo sacro, in una casa fastosa come un tempio: egli isola le due donne, interrogante l'una, l'altra in ascolto, sopra uno sfondo libero di cielo, non senza un senso di intima e tranquilla poesia. Così Andrea della Robbia, forzando l'effetto mediante il contrasto tra una vecchiaia grinzosa e una grave fanciullezza, compose il gruppo di Maria e di Elisabetta, in San Giovanni fuor Civitas di Pistoia. A fatica le due immagini lunghe, involte da ampie robe, si equilibrano nell'abbraccio timoroso, di lontano, che sembra palesar lo studio di comporre con esse un arco nel vano dell'arcata: la luce che imbianca le nuvole lambisce una guancia e inargenta il drappo sulla testa di Elisabetta. La bianchezza del panno e il manto giallo-bruno lucente sono le sole note di colore che il sole

Fig. 261 — Mariotto: *La Visitazione*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

svegli; anche la veste verde della vecchia leggermente s'indora, mentre l'ombra s'infosca sulla figura immota e lignea di Maria, e un riverbero fisso percuote il volto. La stasi dell'atteggiamento rende inerti luce e ombra sull'immagine della Vergine, mentre la figura di Anna, spostandosi di continuo dall'asse, ne muta la gamma. In generale, il colore perde la brillantezza preziosa che

Fig. 262 — Mariotto: Studio per il quadro della *Visitazione* nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Fot. Alinari).

aveva nelle cose prime di Mariotto, e specialmente nell'anconetta Poldi Pezzoli.[1]

La predella ci riconduce al Quattrocento, nonostante qualche sforzo di ingrossare le immagini sugli esempi del Frate. Il colore è chiaro e lieto, con rosei, violetti, verdi, rossi; e il profilo trasparente della Vergine annunciata (fig. 263) ha la finezza delle

[1] Un disegno per il gruppo di Maria e di Elisabetta, condotto a tratteggi di matita sfumati e morbidi, è nella Galleria degli Uffizî (fig. 262).

primitive immagini di Filippino. Nella Vergine del *Presepe* (fig. 264) si delinea il tipo di Fra' Bartolommeo, per le proporzioni allargate, ma è evidente ancora, nelle anella sparse, nelle

Fig. 263 — Mariotto: Particolare della predella della *Visitazione* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Braun).

calligrafiche luci rosee, il ricordo di Hugo Van der Goes. Gioiscono sulla Madonnina i colori, il viola della veste, il turchino

Fig. 264 — Mariotto: *Il Presepe*, parte di predella della *Visitazione* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

del manto, col risvolto cangiante dal malva all'azzurro. E il paese ha una delicata leggerezza di velo. Nella *Presentazione al Tempio* (fig. 265) il pittore si sforza di seguir gli esempi del Frate,

arrotondando, arrotondando, anche il grosso angiolone arruffato alla maniera del tardo Filippino.

Un'altra cosa gentile, come tutte le opere di Mariotto in proporzioni minime: la *Madonna col Bambino* nel Seminario di Venezia (fig. 266). Anche qui le forme arrotondate dimostrano che Baccio della Porta va facendo scuola al suo compagno di lavoro, ma ancora, nella sensitiva irregolarità dei lineamenti e nel tortuoso contorno dei panneggi, vive il ricordo di Filippino, e il gruppo spira una grazia fresca e semplice, una dolcezza di

Fig. 265 — Mariotto: *La Circoncisione*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

affetti ignote al Maestro più sapiente e severo. Come nella scena della *Visitazione*, un'arcata accoglie la madre e il fanciullo, lasciando che l'aria azzurra del fondo avvolga i volti soavemente penombrati, di Gesù che sfiora con la mano la guancia materna, e della Vergine china in ascolto della carezza infantile. Solo nella prima *Sacra Famiglia* Mariotto parlò un linguaggio così intimo e dolce come in questo quadro tutto ridente d'azzurri.

Prossima di tempo alla delicata opera, la *Sacra Famiglia* nella Collezione di Sir Hubert Parry a Gloucester (fig. 267) ripete il tipo gentile di quella Vergine chiuso con grazia entro una frastagliata cornice di panno azzurro. Dal quadro di Fra' Bartolommeo nella Collezione Mond il pittore copia il motivo di San Giovannino che passa di corsa nel fondo, ma non intende la massa

Tav. IV. - ALBERTINELLI: Predella della *Visitazione* (particolare).

Fig. 266 — Mariotto: *Madonna col Bambino* nel Seminario Arcivescovile di Venezia. (Fot. Anderson).

grandiosa del gruppo, che scinde invece nelle sue parti, bilanciando le immagini di Giuseppe e di Maria intorno al giaciglio

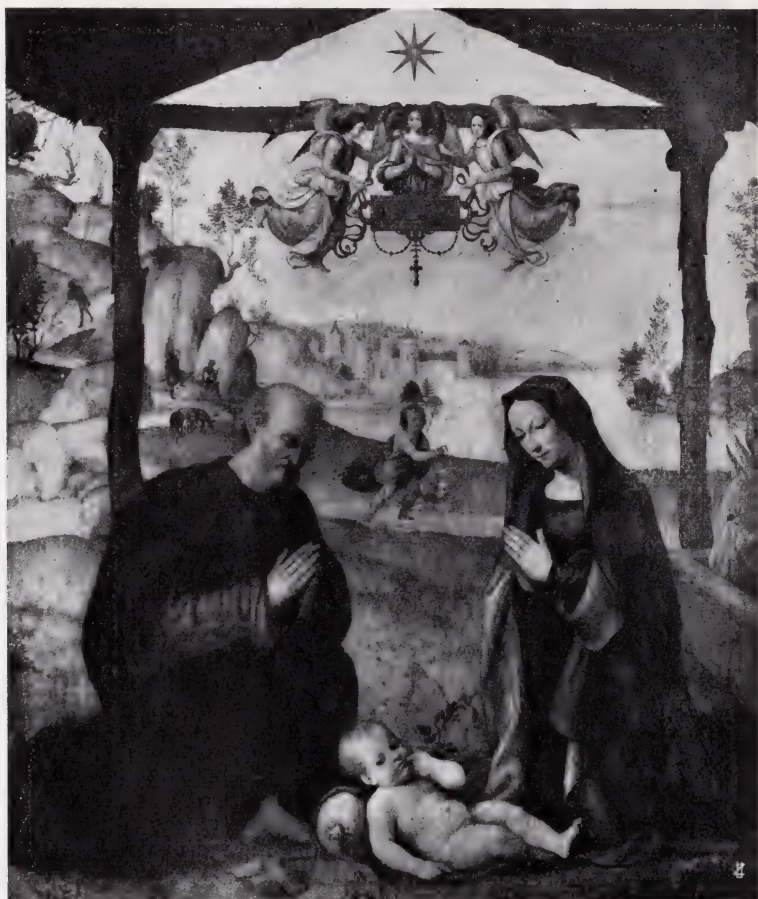



Fig. 267 — Mariotto: *Il Presepe*
nella Collezione di Sir Hubert Parry. Highnam Court, Gloucester

del bimbo, con ritmo tutto quattrocentesco. Il paese, con veli di colli cilestrini e rosei e smorto raso di acque, è ancora un angolo di mondo interpretato con anima lirica dal pittore, ma qualcosa turba qui il silenzio divino del *Presepe* Johnson: le

macchiette del Battista e dei pastori, avvicinate e mosse ad atteggiamenti vivaci di sorpresa, mentre nel quadro Johnson eran lontane e quasi invisibili, e soprattutto la grande stella e il cartellone composto dai tre angeli con la targa, adorna di un rosario e una croce: prima comparsa di quel mecca-

Fig. 268 — Mariotto: *La Crocefissione* nella Certosa, presso Firenze. (Fot. Alinari).

nismo di decorazione chiesastica, di quello sfoggio di minuterie religiose, di cui Mariotto farà largo uso nelle opere della decadenza.

Ma quando l'Albertinelli tenta l'affresco nella *Crocefissione* (fig. 268) della Certosa di Firenze (1505), quale caduta! Sugli schemi del Perugino e di Raffaello, il pittore ci mostra, ancora traverso un'arcata, la croce con angeli intenti a raccogliere il sangue di Cristo, la Maddalena stretta al sacro legno,

la Vergine e San Giovanni piangenti, sopra uno sfondo di paese, povero, scolorito, composto di maniera. Tutto rispecchia l'aridità della stampa: il cielo fosco, i cartigli sventolanti dal sommo della croce e i nastri dalle mani degli angeli, le vesti gonfie,

Fig. 269 — Mariotto: *Madonna tra i Santi Girolamo e Zanobi* nella Galleria del Louvre.
(Fot. Alinari).

le pose teatrali di Giovanni e della Vergine: per imitare l'enfasi espressiva di Fra' Bartolommeo, Mariotto fa, delle immagini, due poveri mimi di sacre rappresentazioni popolaresche.

Un ritorno ai ricordi di Piero di Cosimo nella *Madonna* del Louvre (fig. 269) fra i Santi Girolamo e Zanobi, opera del 1506.

Le forme son più anguste e raccolte, non senza lignee sfaccettatature, il chiaroscuro s'addensa e riluce, il fondo paesistico è

Fig. 270 — Mariotto: *L'Annunciazione,* nella Raccolta Gardner a Boston, Mass.

vario, a macchie, complesso e minuzioso. E il gruppo della Madonna che avanza portando sulle braccia il fanciullo bene-

dicente, simile a quello composto, tre anni dopo, da Fra' Bartolommeo nella pala di San Marco a Firenze (1509), s'innalza, come statua dal piedistallo, sopra la base di uno zoccolo adorno di rilievi, schema attuato da Piero di Cosimo, ad esempio, nel quadro della *Concezione* Uffizî. Sembra vedere, nel quadro dalle ombre pesanti, l'opera di un Piero impoverito, in cerca di lucentezze vitrose, di striduli cangiantismi.

Del 1508, data segnata sul fianco del seggio di Maria, è l'*Annunciata* della Collezione Gardner a Boston (fig. 270), a proposito della quale si fece il nome di Lorenzo di Credi. I panneggi rigonfi, come le carni diafane, sono tipici di Mariotto, e l'angelo pesante, che nel volo rimane sospeso, puntellato dalle due nuvolette su cui posa, richiama quello di profilo nell'*Annunciazione* di Ginevra, datata al 1511. L'atmosfera d'ombra, diffusa nella stanza, non vale, come per Leonardo, ad alleggerir le forme, sembra anzi gravar su di esse e impacciarne ogni moto: basti vedere il rotolone che foggia, rigirandosi, la cortina del letto, e l'angelo come appeso per un invisibile filo al soffitto. Nonostante la sua povertà, l'opera non manca di qualche delicatezza nel chiaroscuro dolcemente sfumato e nel mite lume dei volti.

Al meccanismo più arido si riduce l'arte di Mariotto Albertinelli nella *Trinità* dell'Accademia di Firenze (fig. 271), con immagini scure, forbiciate in duro cartone, sul fondo cilestre, limpido. Una nube frastagliata e due angioletti con palme, simili a quelli dell' *Incoronazione* dipinta da Mariotto a compimento della pala di Fra' Bartolommeo a Besançon, biforcati come rami simmetrici di qua di là dalla nuvola; su di essa inalberato il Crocefisso, dietro il Crocefisso il piedistallo dell'Eterno; due angioletti, pure in simmetria, intenti a reggere le braccia di Cristo: festone sopra festone, sbuffo di fronte a sbuffo: tutto composto a fatica, materialmente, come per un trofeo di altarolo rustico, o per qualche stendardello di processione: la pittura ridotta a fatica di artiere pedestre.

Le pale di Fra' Bartolommeo dànno a Mariotto lo schema per comporre la *Madonna del Baldacchino*, nella Galleria dell'Acca-

demia di Firenze (fig. 272). Ma la profondità dei grandi coni di stoffa, in cui il Frate chiudeva l'ombra per avvolgervi le sue immagini, scompare: i Santi vengon quasi a disporsi sopra un solo piano; è distrutto, col mancar dello spazio, delle distanze, il ritmo architettonico del prototipo. Il pittore quat-

Fig. 271 — Mariotto: *La Trinità* nella Galleria dell'Accademia fiorentina. (Fot. Anderson).

trocentista s'indugia invece a rabescar d'ornati, calligraficamente, la stoffa del baldacchino, a miniare i due putti e i nastri volanti e la coroncina di spine nella base del trono, a torcer come coda di scorpione il nodo del pastorale di San Nicola. Non solo, ma l'uso di manichini dello studio di Fra' Bartolommeo, passati a Mariotto, qui pienamente si rivela. La grandiosità, l'enfasi delle forme del Domenicano, la sapienza costruttiva dell'aggruppamento, di rado lasciavano scorgere il meccanismo,

evidente invece nelle figure stecchite, di parata, dei Santi Nicola e Girolamo, modelli di legno coperti di stoffe cadenti, arruginiti

Fig. 272 — Mariotto: Pala, nella Galleria dell'Accademia fiorentina. (Fot. Alinari).

nelle articolazioni, come bambole che muovano a stento gambe e braccia.

Parallelo di forme all'ancóna dell'Accademia fiorentina, il quadro raffigurante l'*Annunciazione* e due Santi nella Galleria Pourtalès, attribuito a Fra' Bartolommeo (fig. 273). Assistiamo anche qui allo sfacelo dell'arte di Mariotto, della sua incan-

tevole freschezza. Le immagini appassiscono logore dall'ombra, soffocate dalla densità dei panni: un tenebroso interno, costruito

Fig. 273 — Mariotto: *L'Annunciazione*, già nella Galleria Pourtalès a Parigi.

a fatica, ci nasconde per sempre il chiaror d'aurora che è l'anima stessa delle cose prime di Mariotto.

L'opera più grandiosa tentata dall'Albertinelli è l'*Annunciazione* degli Uffizî (fig. 274), a Firenze, del 1510.

Fig. 274 — Albertinelli: *L'Annunciazione*, nella Galleria degli Uffizî, a Firenze.
(Fot. Anderson)

Abbagliato dagli esemplari di Fra' Bartolommeo, il suo collaboratore vuol dar alle immagini sfondo scenografico, teatrale: l'umile stanza che accoglieva Maria nel quadro di Boston è divenuta una nave di tempio, con volta a botte, enfatica, e pesante trabeazione; in alto la volta si rompe per lasciar che si svolga intorno alla

Fig. 275 — Mariotto e Fra' Bart.: *L'Annunciazione*, nel Museo di Ginevra.

figura eretta dell'Eterno, portata anch'essa da nuvole e angioletti, come statua in una processione, la gran ruota degli angeli musici e cantori. La Vergine, in piedi presso l'inginocchiatoio, ascolta le parole dell'*Ave*, pronunciate con enfasi da Gabriele, armato di un lungo tralcio di giglio, fiore non di giardino, ma costrutto da mani inesperte in fil di ferro e carta, per qualche altarolo di campagna. Due angeli, al seguito di Gabriele, con-

templano la scena, mentre l'ombra s'addensa come fumo nei vani e offusca il fondo per aumentar il lustro metallico delle parti chiare, volti lisci, vesti cangianti. La Vergine è stampata sui tipi di Fra' Bartolommeo, l'architettura è divenuta una macchina enorme, e ciò nonostante Mariotto, tutto intento, ora,

Fig. 276 — Mariotto: *L'Annunciazione*, nella Galleria degli Uffizî, a Firenze. (Fot. Alinari).

a parlare un linguaggio chiesastico, a parar in gran pompa gli scenari, privo della sua antica grazia fatta d'ingenuità e di freschezza, rimane piccino, quattrocentista, piuttosto continuatore pretensioso e povero degli schemi di Piero di Cosimo che capace di adattarsi alla nuova larghezza di forme. In quello sforzo, la sua arte si riduce a meccanismo assoluto.

Gli stessi caratteri si ripetono nell'*Annunciazione* (fig. 275), parte di polittico donata alla città di Ginevra[1] da Napoleone I. Porta le firme riunite di Fra' Bartolommeo e di Mariotto, il segno della collaborazione: due agnelli e una croce, e la data del 1511. L'opera del Frate si limitò al disegno e, in parte, alla pittura dello sportello con la Vergine, come dimostrano le pieghe

Fig. 277 — Mariotto: Studio per *L'Annunciazione*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

dei panni, sottili e intonate al movimento della persona, la rotondità morbida delle forme, che ancora nel quadro dell'Accademia fiorentina Mariotto compone lignee, il movimento facile e morbido dell'immagine, che si rigira lentamente nell'ombra raccolta

---

[1] Una quarta *Annunciazione* di Mariotto Albertinelli, nella Galleria degli Uffizî (fig. 276), presenta forme sempre più lisce, sempre più scialbe sotto lo smalto lucido che le ricopre. Tutto divien materiale: l'ornamento a greca nella cornice del baldacchino e nella base dell'inginocchiatoio, gli arabeschi stampati sulla coltre come su carta, le strambe mensolette che reggono, sopra la porta, un Mosè filippinesco: l'arte è mutata in pratica, tanto da far supporre l'opera di un aiuto. Assai migliore il disegno, con le forme morbide e sfatte, masse di velo costruite da un segno dilagante, sfumato (fig. 277).

dal cavo del baldacchino come da nicchia profonda.[1] E tuttavia, anche in questo sportello, la maiolicata liscezza delle superfici e il minuzioso ricamo aureo sulla cortina verde rivelano l'intervento di Mariotto. L'altro sportello mal si connette, per architettura spaziale, col primo, prova certa che Fra' Bartolommeo non ha ideata l'intiera costruzione della scena: mentre la cortina dietro la Vergine fórma baldacchino girando in profondità, uno sfondo liscio restringe lo spazio dietro la figura di Gabriele. Nello sportello della Vergine è un'intonazione aurea che manca al-

---

[1] Catalogo delle opere di Mariotto Albertinelli:

Agram: Museo Strossmayer: *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso.*
Bergamo: Galleria Lochis: 203: *Crocifissione.*
— Galleria Morelli: 32: *San Giovanni e la Maddalena.*
Cambridge, Fitzwilliam Museum: n. 162: *Madonna e San Giovannino* (1509).
Chartres, Museo: *Madonna e Santi, Crocefissione,* ecc., in un trittico.
Dijon, Museo: *Madonna col Bambino e S. Giovannino.*
Firenze, Accademia: 63: *Trinità;*
    167: *Madonna e quattro Santi;*
    169: *Annunciazione.*
— Pitti: 365: *Santa Famiglia.*
— S. Marco: 71: *Giudizio Finale,* cominciato nel 1499 da Fra' Bartolommeo.
— Uffizî: 1259: *Visitazione,* con predella (1503).
— Corsini: 160: *Sacra Famiglia* (in parte).
— Certosa (presso Firenze): *Crocifissione* (1505).
Ginevra, Museo: *Annunciazione* (1511).
Gloucester, Highnam Court, Sir Hubert Parry: 7: *Natività;*
    24: *Scene della Creazione.*
L'Aia, Museo: 306: *Santa Famiglia e Giovannino,* su cartone di Fra' Bartolommeo.
Londra, National Gallery: *Madonna col Bambino.*
Madrid, Duca d'Alba: *Madonna.*
Milano, Fondazione Poldi-Pezzoli: 477: *Trittico* (1500).
Monaco di Baviera, Pinacoteca: 1057: *Annunciazione* e due Santi.
New York, Sig. Samuel Untermeyer: *Santa.*
— Collezione Duveen (1923): *Madonna col Bambino in trono;*
— Id. (1912): *Madonna col Bambino* (primitiva).
Parigi, Museo del Louvre: 1114: *Madonna e Santi* (1506), cominciato da Filippino.
— Collezione Pourtalès (già nella): *L'Annunciazione tra i SS. Francesco e Zanobi.*
— Galleria Sedelmeyer: *Madonna col Bambino* (primitiva), proveniente dalla Collezione Salamanca, Droop, Huybrecht.
Pisa, S. Caterina: *Madonna e Santi* (1511), su cartone di Fra' Bartolommeo.
Roma, Museo Borghese: 310: *Madonna con San Giovannino* (1511), su cartone di Fra' Bartolommeo.
Scozia, Gosford House, Conte di Wemyss: *Madonna.*
Siena, Galleria: 564: *Santa Caterina* (1512);
    565: *Santa Maria Maddalena* (1512).
Stuttgart, Museo: 242, 243, 244: *Incoronazione e due putti,* cimasa del quadro di Besançon (1512).
Venezia, Seminario: 18: *Madonna.*
Volterra, Duomo: *Annunciazione.*

l'altro, dove le tinte dell'angelo sono più limpide e marmoree, e il cangiantismo delle vesti alla luce si modula su note false. Come nell'*Annunciazione* di Mariotto a Firenze, due angeli accompagnano Gabriele, translucidi fra la caligine densa che li avvolge: e ancora vive in essi il ricordo di Piero di Cosimo, elemento primo dell'arte di Mariotto, e fonte delle sue creazioni migliori. Fra' Bartolommeo e il suo linguaggio magniloquente, l'ampiezza delle sue forme, la grandiosità delle sue costruzioni, falsano l'arte di questo pittore, abile e fresco nelle opere prime, nato per vivere in un piccolo e semplice mondo.

III.

MINORI TOSCANI NEI PRIMI DECENNI DEL '500 A FIRENZE

FRA' PAOLINO DA PISTOIA: Cenno biografico. — Composizioni derivate da Fra' Bartolommeo e da Mariotto Albertinelli: la *Sacra Famiglia* della Galleria Doria a Roma; la *Deposizione* dell'Accademia di Belle Arti a Firenze; la pala raffigurante la *Madonna fra Santi* nella chiesa di Santa Maria del Sasso a Bibbiena. — Composizioni tipiche del piccolo maestro: la *Crocefissione* di Pistoia, la *Madonna col Bambino* della R. Galleria Estense a Modena, la *Madonna con Gesù e Giovannino* già nella Raccolta Ravaisson Mollien a Parigi. — Catalogo delle opere.

GIOVANNANTONIO SOGLIANI: Cenno biografico. — Esempio della sua prima maniera appresa da Lorenzo di Credi: *Madonna con Gesù e Giovannino* nel Museo Reale di Bruxelles. — Replica con varianti nella Pinacoteca di Torino. — Influssi di Fra' Bartolommeo e dell'Albertinelli sul pittore: quadro di soggetto uguale al suddetto nella Galleria degli Uffizî, altro nel Museo di Montpellier. — Superficiale meccanismo dell'affresco sulle pareti del refettorio di S. Marco. — Tendenze raffaellesche nella *Disputa sulla Concezione* agli Uffizî, nella pala della Cattedrale di Pisa. — Catalogo delle opere.

GIULIANO BUGIARDINI: Cenno biografico. — Sua prima pittura nel Museo di San Marco (a. 1503). — Richiamo ad essa nel tondo della Pinacoteca di Torino. — Altre opere sotto l'influsso dell'Albertinelli: la *Madonna lattante* degli Uffizî. — Sue pitture caratteristiche: *Madonna col Bambino* nella Galleria Colonna a Roma; il *Battista* della Pinacoteca di Bologna e della Raccolta Northbrook a Londra; la *Madonna della Palma* agli Uffizî e un gruppo simile a Keis Dunblane (Stirling). — *Busto di Dama* ispirato a Raffaello, nella Collezione André a Parigi. — Orientamento del pittore verso Andrea del Sarto: lo *Sposalizio di Santa Caterina* a Bologna. — Ritratto di Michelangelo. — Suggerimenti ch'ebbe dal Grande nel *Martirio di Santa Caterina*. — Michelangelo modello al Bugiardini, nel tondo della Galleria di Pietrogrado. — Tendenze verso Andrea del Sarto in due quadri della Galleria già Corsini a Roma. — Catalogo delle opere.

FRANCESCO DI CRISTOFANO, DETTO FRANCIABIGIO: Cenno biografico. — Sua affinità con l'Albertinelli nell'*Annunciazione* della Galleria di Torino. — Eclettismo nelle *Sacre Famiglie* degli Uffizî e di Vienna, nella *Madonna del Pozzo* a Firenze. — Rielaborazione di quest'ultimo soggetto in un quadro della Galleria di Vienna. — Approssimazione alle forme di Andrea del Sarto nel *Busto di Santa* a New York. — Tendenze verso Raffaello nel *Ritratto* della Galleria Corsini a Roma e in un *Busto di Giovane* a Pitti. — Altre opere sotto l'influsso di Andrea del Sarto: lo *Sposalizio della Vergine* nel Chiostro dell'Annunziata, il *Ritratto di Giovane* al Louvre e a Berlino. — Ritorno a forme quattrocentesche: il *Ritratto* della Raccolta Liechtenstein a Vienna, il *Battesimo di Cristo* nel Chiostro dello Scalzo a Firenze. — Decadenza dell'arte del Franciabigio. — Catalogo delle opere.

FRANCESCO D'UBERTINO, DETTO BACCHIACCA: Cenno biografico. — Opera primitiva in cui si rispecchiano moduli perugineschi. — Influssi di Raffaello e Michelangelo sul pittore. — Approssimazione a forme di Mariotto Albertinelli e di Andrea del Sarto. — Catalogo delle opere.

FRANCESCO GRANACCI: Cenno biografico. — Opere memori dell'arte di Fra' Bartolommeo e dell'Albertinelli, di Raffaello, di Domenico Ghirlandaio. — Un'opera eccezionale, eco d'arte quattrocentesca: *S. Giovanni in Patmos* a Budapest. — Ricorsi a Leonardo: tondo della Galleria Pitti, *Angeli adoranti* nell'Accademia fiorentina. — Altre opere: l'*Assunta* nella Galleria degli Uffizî, *Storie di Giuseppe ebreo* agli Uffizî: predella con *Storie di santi* nella Galleria dell'Accademia fiorentina, l'*Ingresso di Carlo VIII in Firenze*, già appartenente alla Raccolta Crespi in Milano. — Catalogo delle opere.

RIDOLFO BIGORDI, DETTO IL GHIRLANDAIO, E IL SUO SEGUACE MICHELE DI RIDOLFO: Cenno biografico. — Opera che manifesta l'educazione ghirlandaiesca: ancona del 1501 in Sant'Jacopo di Campo Corbolini. — Ricordi ghirlandaieschi e impressioni dall'arte di Piero di Cosimo, nel *Corteo di Cristo avviato al Calvario*, quadro della Galleria Nazionale di Londra. — *Un miracolo di San Zanobi* e i *Funebri del Santo* agli Uffizî. — Esempio tratto dalle pale di Fra' Bartolommeo e di Raffaello: *Sposalizio di Santa Caterina* nel Conservatorio della Quiete presso Firenze. — Decorazione della Cappella dei Priori, l'*Assunta* del Duomo di Prato. — Ritratti, alcuni imitazione da Raffaello. — Opere di Michele di Ridolfo Ghirlandaio: lo *Sposalizio di Santa Caterina*, nell'Accademia di Firenze, il *Ritratto di Dama* nella Galleria Borghese di Roma. — Catalogo delle opere.

Fra' Paolino,[1] nato in Pistoia, verso il 1490, avuti i primi rudimenti dell'arte da Padre Bernardino d'Antonio del Signoraccio, meschino pittore di quella città, e presi gli ordini sacri, fu mandato al convento di San Marco a Firenze, ove trovò maestro Fra' Bartolommeo della Porta. Di lui e di Mariotto fu l'aiuto fedele: diligente sotto gli occhi dei maestri, ne divenne, morti quelli, il copiatore, ne ristampò in forma sempre più vuota i modelli, fuor de' quali non era salute per l'arte sua. E così, ricordando disegni e cartoni de' suoi vecchi maestri, ricomponendoli poveramente, Fra' Paolino giunse al 1547, sua fine nel suo paese natale.

Dà piena misura di lui la *Sacra Famiglia* nella Galleria Doria Pamphili (fig. 278) a Roma, composta di motivi derivati da opere del Frate e di Mariotto: due angeli che s'abbracciano, Giovanni poggiato alla croce, Giuseppe dall'alto chino con sforzo a sollevar da terra il piccolo Battista. Ma le immagini si dispongono tutte in superficie, invadono il primo piano del quadro, soffocando il paese; il calcolo delle distanze, il ritmo architettonico di Fra' Bar-

---

[1] Baldinucci (Filippo), in *Notizie*, III, 1813, p. 317; Cavalcaselle e Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, vol. 10, Firenze, Successori Le Monnier, 1908; Morelli, *Italian Painters, Critical Studies of their works*, I, London, 1892, pagg. 123, 124.

tolommeo è interamente distrutto: a fatica i personaggi trovano posto nel campo della scena. Le figurette sono di stucco colorato, rosa o mattone chiaro, lignee nei movimenti, di una leggiadria

Fig. 278 — Fra' Paolino: *Sacra Famiglia*, nella Galleria Doria, a Roma. (Fot. Alinari).

tutta vacua ed esteriore, di proporzioni piccine; stona, con esse, d'un tratto, la figurona gigante di San Giuseppe, con la sua testa a forte ossatura, rilevata da ombre profonde, e certo copiata

da qualche grandioso esemplare del periodo michelangiolesco di Fra' Bartolommeo, senza che lo sforzo meccanico della posa raggiunga l'intento plastico voluto dal Maestro. In ogni modo, la figura di San Giuseppe e quella, rotonda e morbida, di Giovannino, son certo copie dal Frate, mentre gli angeli e la Madonnina vezzosa, che tiene sulle ginocchia il putto, bambola

Fig. 279 — Fra' Paolino: *Deposizione di Cristo* nella Galleria dell'Accademia fiorentina. (Fot. Alinari).

di legno inflessibile, sono esemplari tipici dell'arte piccoletta e agghindata di questo pittore, che espone nei suoi quadri, come dietro una vetrina levigati balocchi, le immagini disposte da Fra' Bartolommeo in profondità di spazio, membrature viventi di grandiose costruzioni architettoniche.

Abbiamo già accennato, parlando di Fra' Bartolommeo, alla *Deposizione* dell'Accademia di Firenze (fig. 279), copia di Fra Paolino, da un disegno del Frate. Il modulo delle forme si è ingrandito

a riflesso dell'esemplare; le chiome, che si disponevano in artificiose ciocche di lana sulle tempie e sull'orecchio della *Madonna* Doria, si gonfiano in masse morbide a incoronar la testa di Maddalena; anche le pieghe dei panni, sempre minute, si sottraggono, nelle immagini copiate dall'opera del Maestro, alla monotona

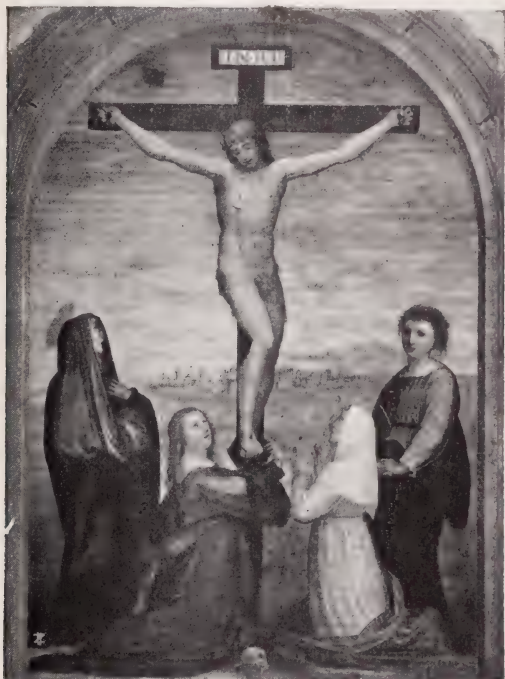



Fig. 280 — Fra' Paolino: *La Crocefissione* nella Chiesa di Santo Spirito a Pistoia. (Fot. Anderson).

calligrafia del quadro Doria; eppure le teste, nel disegno ombrate, avvolte d'atmosfera, nel quadro son di stucco liscio, con lineamenti sottili e preziosi; le morbide persone, manichini senza vita; ed è bastata l'aggiunta di due Santi monaci a sbilanciare il ritmo del gruppo composto dal Frate.

Sempre dalle opere di Baccio della Porta è ripetuta la pala della *Madonna fra Santi* nella chiesa di S. Maria del Sasso a

Bibbiena. Una nicchia absidale s'apre dietro la Vergine, senza dar idea di profondità, senza cancellar l'impressione di una base piatta in contrasto con i gradi lignei della cattedra, a pieno rilievo. Tranne queste forme risolte in elementari volumi geometrici,

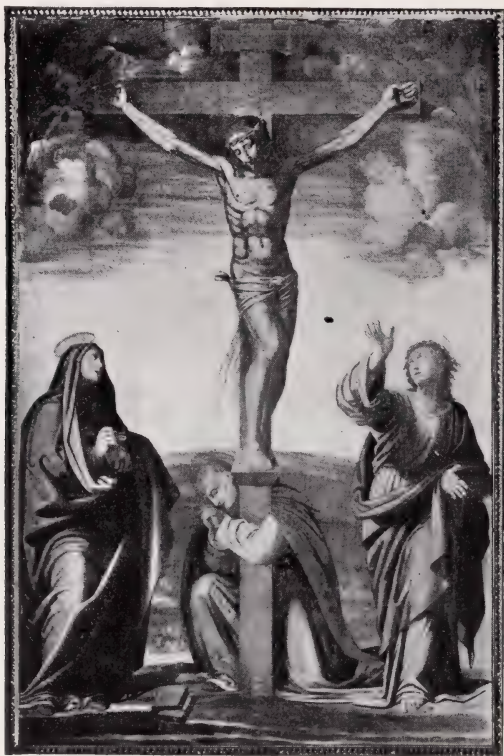



Fig. 281 — Fra' Paolino: *La Crocefissione* nella Chiesa di San Domenico a Pistoia. (Fot. Brogi).

tutto riesce levigato e piccolino, pur ristampandosi sugli esemplari grandiosi del Frate: anche le immagini sembrano le stesse del Maestro, ma affumicate e disseccate, con lineamenti acuti, testine di uccello, occhietti neri pungenti.

Con le sue bambolette rosee, che qui s'arrotondano e assumono una molle trasparenza di carni, il fraticello costruisce

due *Crocefissioni* (figg. 280-281) a Pistoia, l'*Assunta* (fig. 282) nell'Accademia fiorentina, e la *Madonna seduta a terra, col Bambino in grembo* (fig. 283), in un quadretto della Galleria modenese. I tondi visi fanciulleschi di queste due immagini, con gli occhietti pungenti, i gesti impacciati delle piccole mani, non mancano di

Fig. 282 — Fra' Paolino: *L'Assunta*
nell'Accademia fiorentina.
(Fot. Brogi).

grazia. Posa e ingenuità d'aspetti ci presentano qui Paolino con le umili attrattive di un Francescuccio Ghissi del Cinquecento.[1]

Riappare la Madonna dagli occhi a mandorla, seduta a terra con Gesù e Giovannino, in un quadro esposto col nome di Fra'

[1] Il disegno per la *Madonna* di Modena è nella Galleria Corsini, a Roma (fig. 284).

Bartolommeo alla vendita Drouot, a Parigi (fig. 285): e guarda col suo visetto stupito di bambolina i due bimbi, mentre Giuseppe, puntellato al grosso bastone, s'incurva nella gran ruota del manto. Cosa semplice anche questa e puerile, sebbene i tipi del Bambino, di Giovanni e di Giuseppe siano ingranditi sui modelli del Frate, ma aggraziata nella freschezza dei colori leggieri, delle due note di rosso dilavato e di verdazzurro ripetute nella cortina, nei manti, nelle vesti, e delle carni pallide, con trasparenze di rosa così gentili e timide come l'aspetto delle immagini fanciullesche.[1]

* * *

Giovannantonio di Francesco Sogliani,[2] altro pittore fiorentino, nato nel 1492, entrò nello studio di Lorenzo di Credi, e con lui visse. Si matricolò all'arte il 30 aprile 1515, e allora teneva

---

[1] Catalogo delle opere di Fra' Paolino

Bibbiena, S. Maria del Sasso: *Madonna tra Santi.*
Cutigliano, presso Pistoia, Pieve: Due tavole.
Firenze, R. Accademia di Belle Arti:
Pietà (1519).
Madonna con Santi (1525).
Sposalizio di Santa Caterina.
— Galleria Corsini: *Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Battista e Giuseppe* (1511).
Londra, Conte di Nortbrook: *La Santa Famiglia.*
Modena, Galleria Estense: *Madonna col Bambino.*
Parigi, Collezione Ravaisson-Mollien (venduta all'Hôtel Drouot, 23 novembre 1903): *Sacra Famiglia* (attribuita a Fra' Bartolommeo).
Pistoia, S. Domenico:
Adorazione de' Magi (1539).
Sposalizio di Santa Caterina.
Madonna e Santi.
Crocefisso fra la Vergine e Giovanni, con S. Tommaso d'Aquino.
— S. Paolo: *Vergine col Bambino, Angeli e Santi* (1528).
— S. Giovanni Evangelista Fuorcivitas: *San Sebastiano.*
— S. Maria delle Grazie: *Vergine e Santi.*
Roma, Galleria Doria: *Sacra Famiglia.*
— Galleria Borghese: *Natività* (1511).
San Gemignano, Sant'Agostino: *Madonna col Bambino, un angelo musicante e quattro Santi* (1530).
San Gemignano (presso), Santa Lucia a Rabbiano: *Madonna e Santi* (1525).
Siena, Galleria dell'Accademia: *Due Sante* (1514).
— Chiesa di Santo Spirito: *Il Crocefisso* (1516).
Vienna, Hofmuseum: *Vergine col Bambino e Santi* (1510).

[2] VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni cit., V, 123-132; BALDINUCCI, *Notizie*, III, 1813, pag. 269; P. MARCHESE, *Memorie degli Artefici Domenicani*, I, 292.

Fig. 283 — Fra' Paolino: *Madonna col Bimbo*, nella Galleria Estense a Modena.
(Fot. Orlandini).

bottega dietro Santa Maria del Fiore. Oltre seguire fedelmente i dettami del suo maestro Lorenzo, ebbe, come scrive il Vasari, « in somma venerazione l'opere e la maniera di Fra' Bartolomeo di San Marco, e fortemente a essa cercò nel colorito d'accostarsi ». Ciò si vede in una tavola che Giovannantonio tenne presso

Fig. 284 — Fra' Paolino: Disegno per la *Madonna* di Modena nella Galleria Corsini in Roma.
(Fot. Anderson).

di sè, soltanto sbozzata, poi finita da Santi di Tito del Borgo San Sepolcro, e posta in una cappella in S. Domenico di Fiesole. Dopo la pittura di quella tavola, altra ne fece per Madonna Alfonsina, moglie di Piero de' Medici, che la pose per voto nella chiesa di Camaldoli, di dove fu tolta al tempo dell' assedio di Firenze e posta in S. Lorenzo in una cappella medicea. Molto altro fece a Pisa circa il 1528, invece di Perino del Vaga, e dopo il 1531, a continuazione di una tavola lasciata, per

morte, incompiuta da Andrea del Sarto. In San Marco, per il refettorio de' Frati, doveva raffigurare il miracolo di Cristo

Fig. 285 — Fra' Paolino: *Sacra Famiglia*. Esposta alla vendita Drouot a Parigi.

della moltiplicazione dei pani e dei pesci; e già ne aveva fatto il disegno « con molte donne, putti, ed altra turba e confusione di persone », ma « i frati », scrive il Vasari, « non vollono quella

storia, dicendo voler cose positive, ordinarie e semplici. Là onde, come piacque loro, vi fece quando San Domenico, essendo in refettorio con i suoi frati, e non avendo pane, fatta orazione a Dio, fu miracolosamente quella tavola piena di pane portato da due angeli in forma umana ».

Nel 1531, Lorenzo di Credi, giunto a fin di vita, lo deputò nel testamento a vendere le sue masserizie pertinenti all'arte, per darne il ricavato alla Compagnia dei poveri vergognosi di San Martino.

A cinquantadue anni morì, e il Vasari gli fece quest'elogio garbatamente ironico: « Dolse molto la sua morte, per essere stato uomo da bene, e perchè molto piaceva la sua maniera, facendo l'arie pietose ed in quel modo che piacciono a coloro che, senza dilettarsi delle fatiche dell'arte e di certe bravure, amano le cose oneste, facili, dolci e graziose ».

Della prima maniera di Giovanni Antonio Sogliani, per ventiquattro anni scolaro di Lorenzo di Credi, conosciamo solo un'opera:[1] la *Madonna con San Giovannino e Gesù* (fig. 286), nel Museo di Bruxelles, prossima a Lorenzo di Credi per la rotondità delle forme e la placidità delle fisionomie, sebbene la composizione sia leonardesca. Un albero, tagliato nel cartone, ammassa l'ombra dietro la grossa testa della Vergine; il panneggio è decalcato grossamente, all'incirca, dai moduli di Leonardo. La forma si è ingrandita, si è gonfiata, per adattarsi alle aure cinquecentesche.

Una replica nella Pinacoteca di Torino (fig. 287), con varianti lievissime nell'angolo di paese a destra e nella posa del Battista, è già più lontana dall'arte di Lorenzo di Credi, per l'ombra più sfumata e fuligginosa.

Nel quadro di uguale soggetto agli Uffizî (fig. 288), le forme, simili, sono più curate, le superfici più lisce, non ancora intenerite dalla ricerca di sfumato, che nel quadro di Torino disfà i grossi

---

[1] Da una fotografia che il sig. Berenson ebbe la cortesia di farmi giungere con una ricca serie di altre, in Collezioni private, relative ai Minori Fiorentini qui studiati.

Fig. 286 — Sogliani: *Madonna col Bambino,* nel Museo di Bruxelles.

lineamenti del Battista. Fra' Bartolommeo, e più Mariotto Albertinelli, insegnano al pittore ad ammaccar con piccole ombre le lucide carni, e gli forniscono, per le ristampe, i tipi, nelle sue opere privi di vita, presi dall'uggia, che il Vasari descrive come caratteristica fisionomica del pittore, quando ne traccia con una pennellata maestra il ritratto in principio della *Vita:* « il

Fig. 287 — Sogliani: *Madonna con Gesù e Giovannino* nella Pinacoteca torinese.
(Fot. Alinari).

quale era tanto nell'aspetto freddo e malinconico, che parea la stessa malinconia ». Appena Giovannino ha qualche favilla di vita nello sguardo, sulle labbra parlanti: la Vergine e Gesù gli volgon dell'alto uno sguardo lento, vuoto di pensiero e malinconico. Sola cura del pittore, levigare levigare le grosse teste perchè vitrei riflessi sfiorino palpebre e riccioli, e le immagini sacre si presentino tutte linde e lustre agli occhi dei devoti.

I volti rotondi, gli occhi rotondi, i grossi ricci, i tessuti sottili, le superfici forbite e lustre, rivelano nel quadro del Museo di Montpellier, attribuito a Fra' Bartolommeo, un'opera del

Fig. 288 — G. A. Sogliani: *Madonna con Gesù e San Giovannino* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

Sogliani, in un periodo poco più tardo di quello a cui risale il quadro degli Uffizî. L'ombra è diventata più nera, più densa e fumosa, senza nulla togliere al luccichio delle carni e dei drappi;

il cielo annuvolato riflette bagliori temporaleschi sopra le case di una collinetta. La testa di Maria si appoggia alla testa ricciuta del bimbo, nell'atteggiamento di tenerezza materna consacrato da Donatello, e un uguale sorriso si stampa sui volti avvicinati; Giovannino che passa con la croce, dietro il gruppo,

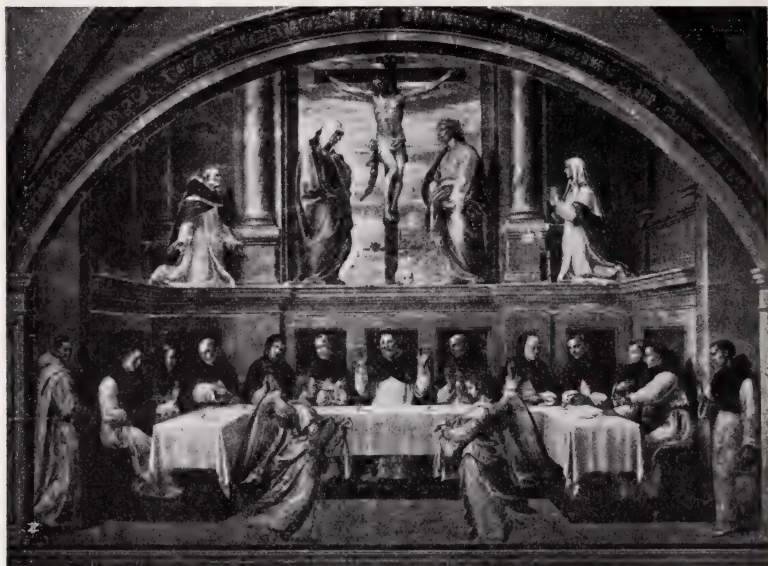



Fig. 289 — Sogliani: *Il Cenacolo*, nel Museo di San Marco a Firenze. (Fot. Anderson).

è replica libera di un motivo di Fra' Bartolommeo, raccolto anche dall'Albertinelli.

Nell'affresco sulle pareti del refettorio di S. Marco, raffigurante *il Miracolo del pane* (fig. 289), il Sogliani ripete, in uno sfondo architettonico pesante e illogico, la disposizione tradizionale dei *Cenacoli* del Quattrocento fiorentino: rievoca, anzi, uno degli esemplari più antichi di essa: il *Cenacolo* di Andrea del Castagno in Sant'Apollonia. Un alto zoccolo con specchi di marmo nero è sfondo alla schiera dei monaci; e il pittore, con studio meticoloso, dispone ogni frate sopra una lastra scura, o contro la base dei pilastri, per amore di metodo, di simmetria.

La meschinità dell'artefice appare in tutto: in questo superficiale meccanismo della composizione, come nella mimica, nell'affanno di significare, di dire, con un linguaggio tutto compunto e smorto. I conversi hanno ben stirata sul desco la tovaglia, studiando le pieghe agli angoli del tavolo, cancellando ogni grinza, ma i poveri frati non hanno nulla da mettere su quella ben linda mensa, fuorchè i piatti vuoti, le saliere e i bicchieri, malinconiosamente capovolti. Ed ecco due frati servi, uno con grembiule annodato al fianco, continuar la simmetria di quella composizione pesata sul bilancino, e San Domenico, nel centro della tavola, alzare gli occhi, aprire le braccia, come prete all'altare. Intorno a lui i monaci commentano, predicano; i più lascian cadere sguardi nostalgici sulla mensa, mentre due angeli di cartone s'arrestano, in simmetria, davanti alla tavola, coi grembiuli colmi di pane; un vecchio monaco addita il Crocefisso; un giovane, più affamato, gli angeli consolatori. Con la cura del sagrestano che dispone gli arredi sacri in simmetria sull'altare, badando che un candeliere non sporga più dell'altro, un vaso di fiori di carta faccia bene riscontro al suo compagno, il pittore dispone i frati servi, gli angeli, i monaci intorno al desco, le pieghe della tovaglia, le rare suppellettili sperdute nel gran campo della mensa. Inabile a dir una parola vivace, a mettere un accento, egli si contenta di misurar tutto col regolo e col centimetro; persino le mani di San Domenico raggiungono lo stesso livello sulle cornici dello specchio e le dita di ogni mano ripetono esattamente le stesse linee.

Macchinosa la parte superiore dello sfondo architettonico: non s'equilibrano, in quell'alto zoccolo, le basi e le colonne massicce che inquadrano la *Crocefissione*, tutta copiata dai tipi e dai moduli di Fra' Bartolommeo. Anche qui due Santi si bilanciano ai lati delle colonne, impostati sulla cornice con ingenuo criterio illusionistico.

Basterà accennare a due quadri, ove il Sogliani tenta formarsi una maniera raffaellesca, pur sempre riecheggiando motivi e formule di Fra' Bartolommeo e di Mariotto, e cioè

alla *Disputa sulla Concezione* (fig. 290), nella Galleria degli Uffizî, opera del più arido e faticoso manierismo, e ad una pala affollata di Santi e di Angeli nella Cattedrale di Pisa (fig. 291): tendenza raffaellesca che si spiega con l'incarico affidato al pittore « fallimmagini » di continuar, in questa Cattedrale, l'opera di Perin del Vaga.[1]

* * *

Giuliano Bugiardini nacque nel 1475, dette principio a' suoi studi nel giardino de' Medici, sulla piazza di San Marco, ove si trovò con Michelangelo, giovinetto suo pari d'età, che lo ebbe sempre caro, « non tanto », s'affretta a notare Giorgio Vasari, « perchè vedesse in Giuliano una profonda maniera di disegnare, quanto una grandissima diligenza ed amore che portava all'arte ».[2]

Il Vasari crea un capolavoro, disegnando la vita di Giuliano

---

[1] Catalogo delle opere di Giovannantonio Sogliani:

Bruxelles, Museo Reale: *Madonna con S. Giovannino e Gesù.*
Fiesole, Mr. Cannon, villa Doccia: *San Giovanni Battista.*
— S. Domenico: Tavola (finita da Santi di Tito).
Firenze, Galleria degli Uffizî:
Madonna col Bambino e S. Giovanni.
Disputa della Concezione.
— S. Lorenzo: Tavola votiva.
— S. Marco, Refettorio: *Miracolo del pane per le preghiere di San Domenico* (affresco).
Montpellier, Museo: *Madonna col Bambino e S. Giovanni.*
New Haven, Collezione Jarves:
Adorazione dei Magi.
Angiolo.
Pisa, Cattedrale: Pala con *Angeli e Santi.*
Reigate (The Pryory), Lady Henry Somerset: *Madonna col Figlio* (per il paese si pensa a Mariotto).
Torino, R. Pinacoteca: Replica del quadro di Bruxelles citato.
Vienna, Conte Lanckoronski: *Allegoria della Purità* (attribuita a Mariotto, giustamente dal Berenson al Sogliani).

[2] Sul Bugiardini, cfr. Vasari, *Le Vite*, ed. Sansoni cit., VI; Baldinucci (Filippo), in *Notizie*, XIV, 1772, p. 67; Richa, *Notizie delle chiese fiorentine*, Firenze (1754-62), I, pag. 105, 271; III, 61, 281; Moreni, *Memorie della Basilica di San Lorenzo*, Firenze, 1804, II, p. 283; Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura*, ed. Le Monnier cit., XI, Firenze, 1908; Morelli, *Critical Studies of Italian Painters*, I, 1892, pag. 94-97; II, 1893, pag. 204; Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, 1896, London-New York, p. 108; A. von Beckerath, in *Rep. f. Kstw.*, XXVIII, pag. 112 e segg.; XXXII, pag. 221-222; Knapp (F.), in *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenstler*, V Band, Leipzig, 1911; Borenius, *A portrait of Bugiardini*, in *Burlington Magazine*, XXIX, 1916, pagg. 11-12.

Bugiardini, come di un meschinello, senza mai dargli del meschino, lodandolo anzi, ma nascondendo sotto le lodi la più fine ironia. « Era in Giuliano una certa bontà naturale ed un certo semplice modo di vivere, senza malignità o invidia che

Fig. 290 — Sogliani: *Disputa sulla Concezione* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

infinitamente piaceva al Buonarroto. Nè alcun notabile difetto fu in costui, se non che troppo amava l'opere ch'egli stesso faceva. E se bene in questo peccano comunemente tutti gli uomini, egli nel vero passava il segno, o la molta fatica e diligenza, che metteva in lavorarle, o altra qual si fusse di ciò la cagione; onde Michelangelo usava di chiamarlo beato, poichè parea si

contentasse di quello che sapeva; e sè stesso infelice, che mai di niuna opera pienamente si soddisfaceva ».

Lavorò in compagnia di Mariotto Albertinelli, e condussea fine un'opera incompiuta di lui. Tirato a Bologna da certi amici suoi, vi lasciò ritratti e quadri sacri; fatto ritorno a Firenze,

Fig. 291 — Sogliani: Pala d'altare, nel Duomo di Pisa.
(Fot. Alinari).

dette mano alla pittura del *Martirio di Santa Caterina*, e fece i ritratti del Guicciardini, di Clemente VII e Bartolomeo Valori, di Michelangelo Buonarroti; copiò il ritratto di Leon X coi cardinali nipoti, sostituendo però, al cardinale de' Rossi, Innocenzo Cibo.

« In ultimo, Giuliano essendo vecchio e povero (e qui non posso trattenermi dal farvi assaporare le squisitezze vasariane)

e facendo pochissimi lavori, si messe ad una strana ed incredibile fatica per fare una *Pietà* in un tabernacolo che aveva a ire in Ispagna, di figure non molto grandi; e la condusse con tanta diligenza, che pare cosa strana a vedere che un vecchio di quel-l'età avesse tanta pacienzia in fare una sì fatta opera per l'amore che all'arte portava. Ne' portelli del detto tabernacolo, per

Fig. 292 — Bugiardini: *Madonna e Santi* nel Museo di San Marco a Firenze.
(Fot. Alinari).

mostrare le tenebre che furono nella morte del Salvatore, fece una *Notte* in campo nero, ritratta da quella che è nella sagrestia di San Lorenzo di mano di Michelagnolo. Ma perchè non ha quella statua altro segno che un barbagianni, Giuliano, scherzando intorno alla sua pittura della *Notte*, con l'invenzione de' suoi concetti, vi fece un frugnuolo da uccellare a' tordi la notte, con la lanterna, un pentolino di quei che si portano la

notte con una candela o moccolo, con altre cose simili e che hanno che fare con le tenebre e col buio; come dire berrettini, cuffie, guanciali e pipistregli. Onde il Buonarruoto, quando vide quest'opera, ebbe a smascellare dalle risa, considerando con che strani capricci aveva il Bugiardini arricchita la sua *Notte*. Finalmente, essendo sempre stato Giuliano un uomo così fatto,

Fig. 293 — Bugiardini: Tondo nella Pinacoteca di Torino. (Fot. Anderson).

d'età d'anni settantacinque, si morì, e fu seppellito nella chiesa di S. Marco di Firenze, l'anno 1556 ».

La prima pittura datata di Giuliano Bugiardini è la *Madonna coi Santi Maddalena e Bernardino* (fig. 292) nel Museo di San Marco a Firenze, opera del 1503, ove i tipi della Vergine e del Bimbo richiamano il tondo della *Sacra Famiglia,* appartenente alla Pinacoteca Torinese. Qualche riflesso di Piero di Cosimo si ripercuote nella figura di San Bernardino, lignea, scolpita

da forti ombre, ma la Vergine si avvicina ai tipi dell'Albertinelli, sotto la cui guida Giuliano Bugiardini lavorò talvolta nel suo primo periodo; anche le grottesche inserite nella base del trono e la Santa in profilo, liscia e cartacea come le figure

Fig. 294 — Bugiardini: *Madonna* nella Galleria degli Uffizî a Firenze. (Fot. Anderson).

primitive di Ridolfo Ghirlandajo, indicano nel quadro l'opera di un povero collaboratore dell'Albertinelli, incapace di costruire il trono, e tutto superficiale nel disegno delle immagini lunghe, atone, modellate a fatica. Tipico del Bugiardini, il paese con la massa confusa e densa dell'albero, tra cui si apre la via un aggrovigliato sterpo.

La stessa Vergine si rivede nel tondo della Pinacoteca torinese (fig. 293), più vicino alle forme dell'Albertinelli per i grossi panneggi e per lo studio d'imprimere un leggiero movimento alle superfici dei volti mediante piccole ammaccature d'ombra. Gesù e Giovannino, come il bambolone di stoppa sulle ginocchia della Vergine di San Marco, han forme imbottite, grosse e volgari, nonostante la pretesa del pittore di agghindarle e lustrarle. La macchietta di San Giuseppe con l'asinello è copiata dal tondo di Mariotto nella Galleria Pitti, ma dimostra la tempra meschinella del seguace, che non sa tener in equilibrio la figura del Santo e non comprende il valore della penombra involgente il prototipo.

L'Albertinelli, nel periodo in cui è dominato dall'arte di Fra' Bartolommeo, ispira una terza opera al Bugiardini: la *Madonna lattante* (fig. 294) della Galleria degli Uffizî, imbroncita e disgustata, lontana dalle mascherette sulle quali il pittore fisserà più tardi un eterno sorriso. Come nel tondo di Torino, il piccolo Maestro s'indugia a ricamare lo scollo della veste di Maria, a linear l'orlo del manto con auree cordonature, a uncinar le ciocche del bimbo, che vorrebbero sembrare arricciate, ma non riescono a muoversi e s'incollano sull'enorme fronte. Più che mai l'inesperienza del pittore si dimostra nell'incapacità di scorciar il corpo del putto, che tutto si deforma scivolando tra le braccia materne, e di costruire lo sfondo architettonico, pietosamente nascosto dal fumo denso dell'ombra.

Sorridenti, del vacuo ilare sorriso proprio alle creature del Bugiardini, soddisfatte di sè e di tutto quello che loro appartiene, si presentano invece *Madonna e Bambino* nel quadro della Galleria Colonna a Roma, roseo, dilavato, con luci vitree, goffo in ogni particolare, persino nel misero ornamento dello scollo e nella disposizione dell'aureola. La posa e il sorriso, la firma ostentata in grandi caratteri sopra un'opera a tal punto meschina, evocano l'immagine del Bugiardini descritta dal Vasari in un momento di brio, con umorismo vivissimo, la macchietta dell'uomo fatuo, soddisfatto di sè, che Michelangelo chiamava

Fig. 295 — Bugiardini: *Il Battista*, nella Pinacoteca di Bologna.
(Fot. Alinari).

« beato » perchè sempre contento dell'opera propria e del proprio sapere.

Il gustosissimo ritratto vasariano trova eco fedele nel *San Giovanni* (fig. 295) della Pinacoteca di Bologna: immagine viva di quel temperamento d'artista vanerello che, secondo il biografo, ebbe la virtù di dissipare l'umor tetro di Michelangelo.

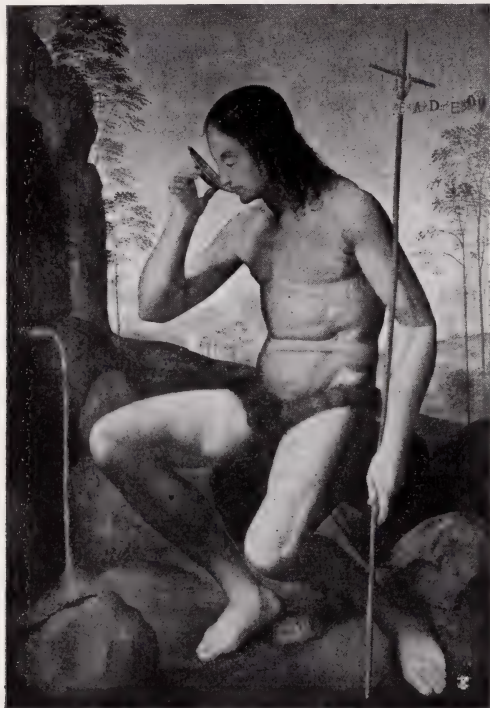



Fig. 296 — Bugiardini: *Il Battista* nella Collezione di Lord Northbrook a Londra.

La figurina smilza, secca, locusta color mattone in un ligneo paese, siede e non posa, come pronta a muovere a danza; veste una semplice pelle, ma ha avuto cura di adornarsi la spalla di un grosso nodo, di un chiassoso cravattone; damerino compiaciuto di sè, studia il gesto elegante per portare alle labbra la ciotola, e muove intanto braccia e gambe stecchite, come una

marionetta di legno. La figura sottile e arida, secca quanto l'albero che le forma sfondo, quanto il rotulo che s'attorce a terra, composta all'espressione propria di chi è abituato a sentirsi ammirare e ad ammirarsi, fa correre il nostro pensiero al delizioso tocco finale del ritratto vasariano: « Raccontando una volta Giuliano al Bronzino d'avere veduta una bellissima

Fig. 297 — Bugiardini: *Madonna col Gesù e Giovannino* nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Fot. Anderson).

donna, poichè l'ebbe infinitamente lodata, disse il Bronzino: — Conoscetela voi? — No, rispose, ma è bellissima; fate conto ch'ella sia una pittura di mia mano, e basta ».

Le membra gracili del *San Giovanni* di Bologna si gonfiano senza acquistar di forza nel lungo corpo dell'altro *Battista*, appartenente a Lord Northbrook (fig. 296), intento a bere l'acqua dal piattello che la mano porta alle labbra con la medesima

ricercatezza. Tutto è rigido e gonfio: le carni dalle pieghe legnose, l'acqua che scende dal cannello come bastone di vetro, la striscia di carta che mette in mostra lettere scritte in calligrafia, separate da puntini a ricamo, le spire oleose dei riccioli.

Simile al *Battista* di Bologna, nell'aridità delle forme e nella ricerca del gesto vezzoso e lambiccato, è la *Madonna della Palma* agli Uffizî (fig. 297): la Vergine, in ginocchio, sembra una zingara che stia per far eseguire giuochi di equilibrio a Gesù, mentre San Giovannino si protende, nel chiedere un dattero, con tanto impeto, che il nimbo non arriva a tenergli dietro. I bambini sono campioni di bruttezza infantile, e il ritmo saltellante della composizione è tutto particolare del Bugiardini nelle opere che s'aggruppano intorno alla data di questo quadro firmato (1520).

Parallelo al gruppo agli Uffizî è un altro gruppo della Collezione Keis Dunblane a Stirling (fig. 298), con gli stessi tipi irregolari e i gesti istrionici. La Vergine si prepara, piegando la grossa persona, a muover a danza, mentre i due fanciullini recitano una commediola infantile, Gesù lanciandosi con passo sgangherato verso Giovanni, che porta come un trofeo la croce di canna e incollate alla fronte le foglie di una ghirlandetta d'edera.

Nel dipingere il *Busto di Dama* (fig. 299), ora parte della Raccolta André a Parigi, il Bugiardini, chiesta ispirazione ai ritratti muliebri di Raffaello, si studia di render la massa della capigliatura, adorna di un largo nastro di velluto nero l'orlo della veste e di una sottile catena il collo, ma non riesce a modellar in rotondità il busto, e quando vuol rappresentare lo sbuffo dei veli traverso le maniche trinciate, invece della massa morbida da cui trae sì largo partito pittorico Raffaello, ci presenta una superficie piatta con pieghe segnate a vortici nel legno. La giovine dama vanerella volge di lato uno sguardo civettuolo, indietreggiando il capo come per meglio ammirarsi in un invisibile specchio.

Ancora il gruppo di Gesù e Giovannino in un tondo (fig. 300) di Raccolta privata a Firenze, tutto moine e sorrisi. Sempre in cerca di vezzi, il pittore studia abbigliamenti nuovi, inguaina

la Vergine in un manto che sembra una tenda di stoffa sottile, e sventola all'aria un lembo ricciutello della sciarpa. E, tuttavia,

Fig. 298 — Bugiardini: *Madonna con Gesù e Giovannino* nella Raccolta Keis Dunblane, a Stirling.

l'aspetto giovanile e il sorriso delle tre figure s'accordano con la grazia del paese, anch'esso formato, come per ischerzo, di arboscelli tenui e di zolle erbose, leggiero e lieto.

Altro quadro con firma, composto d'immagini secche e smilze, dai contorni crudi e dalle articolazioni rigide, lo *Sposa-*

Fig. 299 — Bugiardini: Ritratto, nella Collezione André a Parigi.

lizio di S. Caterina (fig. 301), nella Pinacoteca di Bologna. Per la prima volta il volto della Vergine e la disposizione delle figure a lunga piramide dimostrano l'orientamento del pittore verso le

forme di Andrea del Sarto. Il colore è abbastanza gradevole, col suo tono di legno chiaro di pioppo; ma la mentalità del Bugiardini rimane, anche in quest'opera ben curata, sempre la stessa: lo sfondo architettonico, studiato dalle grandiose costruzioni del Sangallo, non gira nello spazio; San Francesco

Fig. 300 — Bugiardini: *Madonna con Gesù e Giovannino.*
Firenze, proprietà privata.

offre il suo cuore in fiamme alla Vergine, che gli volge un torbido sguardo, tra di alterigia e di malinconia; Santa Caterina, assicella di legno coperta di stoffe, s'è fatta, con buon spirito pratico, dei frammenti dell'inutile ruota, un inginocchiatoio.

Nel 1522, Giuliano Bugiardini dipinse il *Ritratto di Michelangelo,* ora nella Galleria del Louvre, con la scritta « Micha.

Ange. Bonarottanus, Florentinus sculptor. optimus anno. Aetatis suae 47 ». Una replica di questo ritratto è a Firenze, nella Galleria Buonarroti (fig. 302). Il contorno crudo, le pieghe fibrose del turbante, il cui lembo a cresta di gallo richiama i nodi della pelliccia del *Battista* a Bologna, i fili di luce che segnan le arricciature dei baffi e della barba rada, le ombre nericce

Fig. 301 — Bugiardini: *Sposalizio di Santa Caterina* nella Galleria di Bologna.
(Fot. Anderson).

e il tono rossigno dei lumi, son tutte note consuete alle opere del vanesio pittore.

Lo sfondo architettonico, macchinalmente stampato sulle forme del Sangallo, si ripete nel *Martirio di Santa Caterina* (fig. 303), opera che, secondo la narrazione del Vasari, fece sudar il povero Bugiardini per dodici anni, finchè Michelangelo, mosso da compassione, venne in suo soccorso e trovò modo di disporgli tutti in fila i soldati fuggenti nel breve spazio. Fra i brani più deliziosi della vita di Giuliano scritta dal Vasari è

proprio quello riguardante il *Martirio di Santa Caterina:* « Intanto, sollecitandolo Palla Rucellai a finire la sua tavola, della quale si è di sopra ragionato, si risolvè a menare un giorno Michelagnolo a vederla; e così condottolo dove egli l'aveva, poichè gli ebbe raccontato con quanta fatica aveva fatto il

Fig. 302 — Bugiardini: *Ritratto di Michelangelo* nella Galleria Buonarroti a Firenze.
(Fot. Alinari).

lampo che venendo dal cielo spezza le ruote ed uccide coloro che le girano, ed un sole che, uscendo d'una nuvola, libera Santa Caterina dalla morte, pregò liberamente Michelagnolo, il quale non poteva tenere le risa udendo le sciagure del povero Bugiardino, che volesse dirgli come farebbe otto o dieci figure principali dinanzi a questa tavola, di soldati che stessino in fila a uso di guardia e in atto di fuggire, cascati, feriti e morti; perciocchè non sapeva egli come fargli scortare, in modo che

tutti potessero capire in sì stretto luogo, nella maniera che si era immaginato, per fila. Il Buonarroti addunque, per compiacergli, avendo compassione a quel povero uomo, accostatosi con un carbone alla tavola, contornò de' primi segni, schizzati solamente, una fila di figure ignude maravigliose; le quali, in diversi gesti scortando, variamente cascavano chi indietro e chi innanzi; con alcuni morti e feriti, fatti con quel giudizio ed eccellenza che fu propria di Michelagnolo; e ciò fatto, si partì ringraziato da Giuliano; il quale non molto dopo menò il Tribolo suo amicissimo a vedere quello che il Buonarroto aveva fatto, raccontandogli il tutto. E perchè, come si è detto, aveva fatto il Buonarroto le sue figure solamente contornate, non poteva il Bugiardino metterle in opera per non vi essere nè ombre nè altro; quando si risolvè il Tribolo ad aiutarlo: perchè fatti alcuni modelli in bozze di terra, i quali condusse eccellentemente, dando loro quella fierezza e maniera che aveva dato Michelagnolo al disegno, con la gradina, che è un ferro intaccato, le gradinò, acciò fussero crudette ed avessino più forza; e così fatte le diede a Giuliano. Ma perchè quella maniera non piaceva alla pulitezza e fantasia del Bugiardino, partito che fu il Tribolo, egli con un pennello, intignendolo di mano in mano nell'acqua, le lisciò tanto che, levatone via le gradine, le pulì tutte; di maniera che, dove i lumi avevano a servire per ritratto, a fare l'ombre più crude, si venne a levare via quel buono che faceva l'opera perfetta. Il che avendo poi inteso il Tribolo dallo stesso Giuliano, si rise della dappoca semplicità di quell'uomo; il quale finalmente diede finita l'opera in modo, che non si conosce che Michelagnolo la guardasse mai ».

La gustosa storiella ci descrive tutto il quadro. Ecco il sole che trafora la gran torta festonata della nuvola per mandare in frantumi le ruote e colpir coloro che le girano, ecco i soldati in prima fila, in scorci scultorei di evidente origine michelangiolesca, ma tutti lustri, levigati, nei gusci delle armature forbite, quali potevan piacere alla « pulitezza » del lindo Bugiardino. Tutto divien piccolo, anche le figure tratte dai modelli del Tribolo, e

Fig. 303 — Bugiardini: *Martirio di Santa Caterina* nella Chiesa di S. Maria Novella a Firenze. (Fot. Anderson).

tutto è indicato con diligenza noiosa, con la preoccupazione di spiegare ogni dettaglio: le fratture del legno delle ruote, i fili di sangue grondanti dalla tempia di un guerriero, il comico spavento

Fig. 304 — Michelangelo: *Martirio di Santa Caterina* nella Galleria Corsini a Roma.
(Fot. Anderson).

di un re di cartapesta, in piedi sul limitare di una stanza, i fioroni stampati sul tappeto che adorna la finestra dell'imperatrice, e le manine pendule dei personaggi presi da svenimento sulla loggia.

Esiste, nella Galleria Corsini a Roma, un disegno ammirabile di Michelangelo (fig. 304), che a lungo portò il nome di

Fig. 305 — Bugiardini: Copia da Raffaello. Galleria Corsini di Roma.
(Fot. Anderson).

Giuliano, per la composizione del *Martirio di Santa Caterina.* Esso rispecchia le forme del Buonarroti proprio nel periodo

in cui il Bugiardini stava tormentandosi intorno alla complicata scena: le immagini statuarie, degne dei nudi scolpiti per le tombe medicee, sono disposte in vari piani, come lungo gradi altissimi di scala, secondo la concezione tutta formale di Michelangelo, che vuol evidenza scultoria, e perciò base verticale al rilievo;

Fig. 306 — Bugiardini: *Sacra Famiglia*
nella Galleria del Romitaggio a Pietrogrado.

la Santa, sull'asse mediano della scena, limitata da un'architettura grandiosa, si eleva, come statua sopra una stretta base, in atteggiamento frontale, e sembra che il moto simmetrico e lento delle braccia costrette dai vincoli sprigioni la forza che frantuma le ruote e colpisce in pieno petto gli atletici nudi. Le onde di quella forza si ripercuotono, con istantaneità

Fig. 307 — Bugiardini: *Madonna con Gesù e Giovannino* nella Galleria Liechtenstein a Vienna.

fulminea, in tutto il quadro, nella sincrona fuga delle due schiere di soldati, nello scompiglio degli spettatori davanti alla porta monumentale del fondo: il lento gesto della martire scatena intorno a sè la tempesta, il fragore del fulmine che si ripercuote

Fig. 308 — Bugiardini: *Madonna con Gesù e Giovannino* nella Galleria Borghese a Roma.

lontano. Il piccolo Fiorentino non vide o non intese la composizione epica di Michelangelo, che forse dal suo buonumore, davanti agli impacci del « povero Bugiardino » e dal proprio intervento nella chiusa dell'opera sudata, trasse il desiderio di ricomporre per sè la scena. [1]

---

[1] Nella Galleria Corsini a Roma è anche, di Giuliano Bugiardini, una copia da Raffaello: il *Ritratto di papa Leon X* (fig. 305), di cui parla il Vasari: « Fece poi Giuliano per Innocenzo Cardinal Cibo un ritratto del quadro sul quale già aveva Raffaello da Urbino ritratto papa Leone, Giulio cardinal de' Medici, ed il cardinale de' Rossi ». Ma in cambio del detto cardinale de' Rossi fece la testa di esso cardinale Cibo, nella quale si portò molto bene. Davanti a questa copia, dove l'originale ci appare, come tutte le cose del Bugiardini, levigato, pulito, verniciato, il nostro pensiero corre alla coscienziosa lisciatura fatta da Giuliano sui modelli del Tribolo.

Ormai Giuliano Bugiardini s'è fissato un nuovo modello, un modello colossale: Michelangelo. Eccolo dunque arrotondar le forme della Vergine e afforzarne con l'ombra il rilievo, nel tondo della Galleria di Pietrogrado (fig. 306), e studiar sulle statue della Cappella medicea l'acconciatura e il movimento

Fig. 309 — Franciabigio: *L'Annunciazione* nella Pinacoteca di Torino. (Fot. Anderson).

tortile della gigante Madonna nel quadro della Galleria Liechtenstein a Vienna (fig. 307).

La tendenza verso le forme di Andrea del Sarto si accentua in un'altra opera, più tarda, dove il Bugiardini si mette in cerca di sfumature pittoriche alla maniera di Andrea, e cioè la *Madonna con San Giovannino e Gesù* (fig. 308), nella Galleria Borghese a Roma, imitazione servile dell'opera di Andrea, esposizione di forme grosse e cascanti, di lustre parrucche, di ghignetti idioti che si ripercuotono da viso a viso come da specchio a specchio. Tanto

basso era caduta in Firenze l'arte che aveva a capostipite Leonardo.[1]

---

[1] Catalogo delle opere del Bugiardini:

Berlino, Friedrich's Museum:

142 e 149. *Storie di Tobia* (facce di cassone).

283. *Madonna col Figlio e S. Giovanni* (vendita Sangiorgi, 1908).

— Museo delle Arti industriali: *Storia di Santa Felicita* (fronte di cassone).

— Palazzo già dell'Imperatore Guglielmo I: *Storia di Tobia* (fronte di cassone).

Bologna, Pinacoteca:

25. *San Giovanni nel Deserto.*

26. *Madonna coi SS. Antonio da Padova, Caterina, Giovannino.*

745. Tondo con una *Madonna.*

Bonn, Galleria dell'Università: 285. *Madonna con S. Giovannino.*

Dijon, Museo: 1. *Madonna e S. Giovannino.*

Figline (presso Firenze), San Piero al Terreno: *Madonna coi SS. Pietro, Paolo, Francesco Girolamo.*

Firenze, Raccolta privata: *Madonna col Bambino e S. Giovanni.*

— Galleria Buonarroti: *Ritratto di Michelangelo.*

— Museo di S. Marco, Anticamera del Refettorio: 6. *Madonna adorata da S. Bernardino e da S. Maria Maddalena.*

— Pitti: 140. *Ritratto di Dama.*

— Galleria degli Uffizî:

89. Tondo con la *Vergine, Gesù e S. Giovannino.*

213. *Madonna lattante.*

3451. *Madonna col Bambino e S. Giovannino* (1520).

— Santa Croce, Refettorio:

3. *San Nicola.*

5. *Il Battista.*

42. *San Paolo.*

43. *San Girolamo.*

— S. Maria Novella, Transetto: *Martirio di Santa Caterina.*

Londra, Galleria Nazionale: 809. *Madonna con S. Giovannino e Angeli.*

— Conte di Nortbrook: *Il Battista nel deserto.*

Milano, S. Maria delle Grazie: *Il Battista.*

Modena, Galleria Estense: 334. *Madonna con S. Giovannino.*

Mombello (presso Milano), Principe Pio di Savoia: *Madonna.*

Newport (U. S. A.), Mr. Theodore M. Davis: *Madonna, S. Giovannino e un Angelo.*

New York, Metropolitan Museum: *Madonna con S. Giovannino.*

Olantigh Towers (Wye, Kent), Mr. Erle-Drax: 610. *Madonna con S. Giovannino.*

Oldenburg, Galleria Granducale (ora dispersa): 28. *San Sebastiano.*

Paris, Louvre:

1644. *Busto di giovane.*

Ritratto di Michelangelo.

— Museo delle Arti decorative: 253. *Busto di Donna con libro di preghiere.*

— Collezione Jacquemart André: *Ritratto di Dama.*

Pietrogrado, Romitaggio: *Sacra Famiglia con S. Giovannino,* in un tondo.

Roma, Galleria Borghese:

177. *Sposalizio di Santa Caterina.*

Madonna con il Bambino e S. Giovannino.

— Galleria Colonna: 136. *Madonna e Bambino* (attribuito a Luca Longhi).

— Galleria già Corsini: 584. Copia con varianti del *Ritratto di Leon X* nella Galleria Pitti.

— Principe Colonna: *Madonna con S. Giovannino,* in un tondo.

— Contessa Spalletti: *Madonna con S. Giovanni,* in un tondo.

* * *

Francesco di Cristofano, tessitore di panni lini, milanese, fu detto Franciabigio.[1] Nacque nel 1482, stette giovinetto con Mariotto Albertinelli, ebbe compagno di studî e di bottega per molto tempo Andrea del Sarto. In concorrenza a questi gli fu allogato, nel chiostro dell'Annunziata, lo *Sposalizio di Maria;* e i frati, avendo scoperte innanzi tempo le istorie di Andrea e le sue, n'ebbe tanta stizza che « salito su 'l ponte che ancora non era disfatto, con una martellina da muratore che era quivi, percosse alcune teste di femmine, e guastò quella della Madonna, e così uno ignudo che rompe una mazza quasi tutto lo scalcinò dal muro. Per il che i frati corsi al rumore ed alcuni secolari gli tennero le mani, che non la guastasse tutta ». Altra volta si trovò a mettere l'opera sua a riscontro di quella di Andrea, quando, andato questi in Francia, ne continuò le *Storie del Battista* nel chiostro della Compagnia dello Scalzo a Firenze, e quando, venuto in grazia dei Medici, lavorò a fresco in Poggio a Caiano, in concorrenza di Andrea del Sarto e di Jacopo da Pontormo. Fu molto studioso e, secondo il Vasari, « non era giorno di state che e' non ritraesse di naturale, per istudio, uno ignudo in bottega sua », e « finalmente, conchiude il Vasari stesso, avendo molto acquistato nel lavorare assai, come che non avesse dalla

---

Scozia, Langton (Duns). Mrs. Ballie-Hamilton: *Madonna con S. Giovannino.*
Siena, Palazzo Saracini: 1420. *Sacra Famiglia in un paese.*
Stirling, Coll. Keis Dunblane: *Madonna con Gesù e San Giovannino.*
Stoccolma, Galleria della Scuola Superiore: *Natività della Vergine.*
Strasburgo, Galleria dell'Università: 286. *Purificazione.*
Stuttgart, Museum: *Madonna col Bambino e Santo,* in un tondo.
Torino, Pinacoteca: 114. *La Sacra Famiglia.*
— Museo Civico: *Madonna della Melagrana.*
Venezia, Barone Giorgio Franchetti: *Venere e Cupido.*
Vienna, Accademia di Belle Arti: 1134. *Madonna con San Giovannino.*
— Galleria Liechtenstein: *Madonna col Bambino e San Giovannino.*

[1] Baldinucci (Filippo), in *Notizie,* IV, 1769, pag. 252; Cavalcaselle e Crowe, ed. cit., Firenze, 1908; Morelli, *Critical Studies of Italian Painters,* London, I, 1892, pagg. 98-101· II, 1893, p. 261; Berenson, *The Florentine Painters of the Remissance,* 1908, London-New York, 133-135.

natura molto fiera invenzione in altro che quello che s'aveva acquistato con lungo studio, si morì», l'anno 1525.

Qualche affinità tra il Franciabigio e Mariotto si nota nell'*Annunciazione* della Galleria di Torino (fig. 309), con il grosso angelo sospeso ad ali aperte, senza che riesca a prendere il volo,

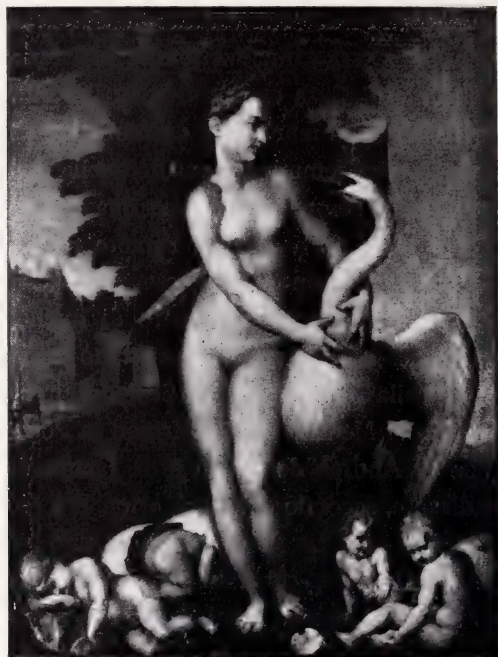



Fig. 310 — Franciabigio: *Leda*, nel Museo di Bruxelles. (Fot. Braun).

la figura bonaria dell'Eterno benedicente dall'alto, fra angioletti che si tuffano nelle spumanti nuvole come nell'acqua di una tinozza, e con un chiaroscuro fumoso che incupisce il colore e rende lustri i lumi. Ma le pieghe dei panni son divenute sottili e calligrafiche come nelle opere del Bugiardini, i volti sono larghi e ossuti, i movimenti articolati rigidamente, ad angoli, a spezzature, così da variar i piani della luce e con essa il grado del colore. Mancano di nobiltà le forme atticciate, i gesti di Maria,

che par voglia allontanare il messaggero, dell'angelo che tiene come un grosso asparagio il giglio dallo stelo enorme. Nel definir l'ambiente, il pittore dà prova della sua abilità a « tirare casamenti in prospettiva », lodata dal Vasari, e studia, con qualche buon effetto, l'irradiazione della luce nell'ombra del loggiato.

Fig. 311 — Franciabigio: *Madonna coi Santi Giovanni Battista e Giobbe*, nella Galleria degli Uffizi. (Fot. Brogi).

Ritroviamo le forme affusate dell'*Annunciazione* torinese nella *Leda* della Galleria di Bruxelles (fig. 310). È una copia libera dalla *Leda* di Leonardo, e un confronto tra la bellissima replica di scuola della Collezione Spiridon e questa, ci fa sentire tutta la formale pesantezza che l'opera del socio di Andrea serba non ostante la diffusione dell'ombra: basti osservare il grosso tronco mozzo nel velario d'alberi, il peso delle tozze mani sul collo del cigno: a quanta distanza, ahimè, dalle mani della *Leda* Spiridon, che non premono, sfiorano gli oggetti!

A questo periodo risale una tra le opere che meglio valgono a dimostrare il rapporto di educazione tra Andrea del Sarto e il Franciabigio, per il confronto col primitivo *Noli me tangere* di questo maestro, e cioè la *Madonna tra i Santi Battista e Giobbe* (fig. 311), nella Galleria degli Uffizî, con figure stranamente contorte in un'atmosfera di nerofumo e con le forme affusate riflesse dal giovane Andrea.

Fra le migliori opere del Franciabigio è lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 312), nel chiostro dell'Annunziata, comunemente datato al 1513. Il prospetto del tempio, agile, slanciato, ricco di colonne, di rilievi, di fregi classici, alla maniera del Sangallo, domina, scenario sfarzoso, le figure che appaiono ai suoi piedi piccolette e vive. La composizione, con la mobilità dei gruppi sparsi nella piazza, sulla gradinata, nel loggiato del tempio, entro il vano della porta, sino ad assumere misure di macchietta, è bene equilibrata nel suo ritmo vivace; le articolazioni mantengono la consueta rigidezza sgraziata, stride il colore, ma i movimenti a scatto creano sfaccettature di forma, varietà di lumi. Si deve vedere in questa complicata articolazione delle immagini, in questo studio di lignee sfaccettature, l'influsso di Andrea sul Franciabigio, o un preludio, se pur debole, alla visione pittorica dello stesso Andrea, che avrà in Firenze così largo seguito? È più verosimile la prima ipotesi, perchè questo esempio rimane senza sviluppo nell'arte del Franciabigio, che, partito Andrea da Firenze, cammina a ritroso.

La chiara atmosfera apparsa nell'arte del Franciabigio con l'affresco dell'*Annunziata* si ritrova nella bella *Madonna col Bambino ridente* (fig. 313), attribuita ancora, nella Galleria Nazionale di Roma, al Bugiardini, che non ha avuto mai tanta regolarità di forme affusate e compatte. Ugualmente al Franciabigio appartiene l'altra *Madonna* della stessa Galleria (fig. 314), attribuita al Bugiardini, aggraziata nella velatura dei toni rosei. La forma, in questa leggiadra immagine di giovinezza, si ammorbidisce, come in un *Busto di Santa* (fig. 315) nella Collezione Friedsam a New-York, impreziosito, tutto trasparenze di carni,

Fig. 312 — Franciabigio: *Lo Sposalizio della Vergine* nel chiostro dell'Annunziata a Firenze. (Fot. Anderson).

chiarità di tinte sfumate, smorte, intonate ai lineamenti minuti, allo sguardo vago, all'acconciatura di veli, immagine dolce e inanimata, gentile e scialba.

Come tutti i Fiorentini del tempo, il Franciabigio non invano vide le opere di Raffaello a Firenze: prova il *Busto di giovane* (fig. 316), nella Galleria Pitti, datato 1514, ove egli imita

Fig. 313 — Franciabigio: *Madonna col Bambino.*
nella Galleria Corsini di Roma.
(Fot. Anderson).

il ritratto di Angelo Doni, limitandosi a modificare la posa delle mani, che Raffaello dispone in atteggiamento d'infinita morbidezza, di riposo, mentre egli vuol farle gestire, e muove la sinistra goffamente, ad accennare qualcosa, e la destra a stringere il guanto. Il chiaroscuro è, come sempre, lontano dalla diffusione lenta e lieve delle ombre di Raffaello, che ama la

luce uniforme e velata per avvolgerne le sue immagini serene: s'addensa l'ombra a scavar fosse nel volto del gentiluomo ritratto dal Franciabigio, come nelle pitture di Fra' Bartolommeo circa

Fig. 314 — Franciabigio: *Madonna* nella Galleria Corsini di Roma. (Fot. Alinari).

il tempo del *Pianto sul Cristo morto,* e anche l'occhio vivace richiama l'acuta fissità degli sguardi nelle opere del Frate. Altro ricordo di Baccio della Porta il paese, ove si ritrovano le pianticelle da erbario care al Bugiardini e gli alberi nudi venati come

Fig. 315 — Franciabigio: *Busto di Santa,* nella Collezione Friedsam, a New-York.

radichette. Ormai l'arte fiorentina s'improntava a una stampa comune.

Più intensi d'ombre, annuvolati dal torbido chiaroscuro che il Franciabigio predilige, sono una cupa *Testa di Giovinetto* nella Raccolta Farrer di Londra (fig. 317) e un *Busto di Giovane* nella Galleria del Louvre (fig. 318), anch'esso imitato nella posa dal

Fig. 316 — Franciabigio: Ritratto nella Galleria Pitti a Firenze (Fot. Anderson).

ritratto raffaellesco di Agnolo Doni. I contorni angolari, tipici del Franciabigio, e le profonde velature d'ombra che addentrano l'occhio, imprimono alle spalle lievemente incurvate, al volto intristito, un aspetto malaticcio non privo di grazia.

Il *Battesimo di Cristo*, per il chiostro dello Scalzo a Firenze (fig. 319), fu allogato nel 1514 ad Andrea del Sarto, ma già il Cavalcaselle suppose che il Franciabigio vi prendesse parte; e

noi non sapremmo vedervi traccia della mano di Andrea. Appartiene interamente al suo compagno di lavoro questa grossa copia del *Battesimo* dipinto da Andrea del Verrocchio con l'aiuto di Leonardo. I volti emaciati del Cristo e del Battista, con tristi linee spioventi, le pieghe duramente incise nei densi panni, i capelli a ciocche lanose, la forma greve, nonostante la piccolezza

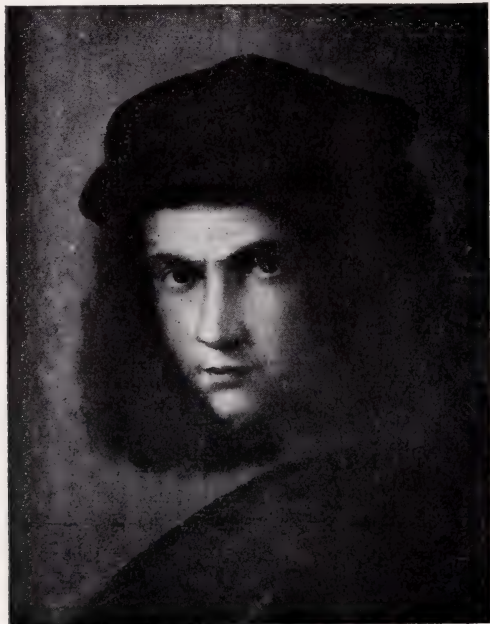



Fig. 317 — Franciabigio: Ritratto nella Raccolta Farrer a Londra. (Fot. Braun).

delle figure, il paese a masse informi di colli, che sembrano cumuli di nubi, i pennacchietti smilzi smilzi degli alberi, sono tutte rivelazioni di un livello d'arte più basso di quello di Andrea, e impronte della mano del Franciabigio.

Anche la cilindratura diligente, che nobilita le forme nel *Battesimo di Cristo,* vien meno in due pitture del periodo 1518-19: *Zaccaria benedicente il Battista,* che traverso una porta si vede

poi avviarsi al deserto (fig. 320), e *Zaccaria ed Elisabetta assistenti all'incontro fra Giovanni e Gesù* (fig. 321). Le forme rotonde, corte, massicce, sono composte di pratica, rapidamente, entro l'involucro dei grossi panni a pieghe lineate, già veduti nel *Battesimo*; il padre che impartisce la benedizione a Giovannino tien sospesa la mano greve sul capo del figlio, quasi stesse per calare

Fig. 318 — Franciabigio: Ritratto nella Galleria del Louvre. (Fot. Alinari).

un fendente sulla sua testa china; le figure si flettono come sgabelli articolati; si veda il « curioso » che, nell'indicare al compagno la scena, insinua a viva forza l'angolo della gamba piegata al ginocchio tra i grossi balaustri della scala. Solo effetto pittorico, l'ombra delle muraglie e dei cipressi, raccolta, a destra, su due altre figure di curiosi in colloquio. Anche questa nota pittorica manca all'affresco descrivente l'incontro del Battista con Gesù,

dove la testa del padre di Giovanni sembra una goffa maschera di malinconia stampata nella cartapecora, tutta linee cascanti, dalle grosse ciocche dei capelli alle rughe che bucan le guance, e la testa del Precursore è di una volgarità sorprendente, nei lineamenti grossi e molli con luci vitree fra ombre nericce.

Fig. 319 — Franciabigio: *Il Battesimo*, nel Chiostro dello Scalzo a Firenze. (Fot. Alinari).

Alle forme degli affreschi nel chiostro dello Scalzo risponde il ben composto tondo della *Sacra Famiglia* (fig. 322), nella Galleria degli Uffizî, ove il ritmo delle masse è segnato con sì calcolata misura da farci quasi dimenticare le uggiose lucentezze dell'ombra, le dita enormi di una mano del bimbo, l'arruffìo del paese.

Questa *Sacra Famiglia* conferma l'attribuzione al Franciabigio di due quadri da altri assegnati al Bugiardini: la *Sacra Famiglia*

di Vienna e la *Madonna* detta *del Pozzo* a Firenze: in entrambi i quadri l'eclettico pittore trae suggerimenti dalle opere di Andrea del Sarto, di Raffaello, di Michelangelo. Nel primo (fig. 323) l'influsso di Andrea si palesa nei volti scavati a fossette, mentre la posa della gamba destra di Maria, copiata dalla *Madonna del Prato*, e il tipo di Gesù con gli occhi sospirosi, derivano dall'Urbinate. Il Fiorentino raccoglie questi elementi esteriori per

Fig. 320 — Franciabigio: *San Giovanni riceve le benedizione paterna* nel Chiostro dello Scalzo a Firenze.
(Fot. Alinari).

verniciarne le grosse immagini, ma, deviato dalla visione di Michelangelo e dagli effetti di dinamismo plastico, dai contrasti di moto, che egli fraintende, non solo rinuncia a comprendere l'essenza stessa dell'arte di Raffaello, e cioè la profonda e spontanea armonia del ritmo, ma non ritrova più la bella misura attuata nel tondo degli Uffizî: gli atteggiamenti non s'accordano, non si bilanciano, anzi sgraziatamente si urtano; il paese, in Raffaello sconfinato, manca di sfondo. La povertà del pittore appare

anche nei particolari, nei fiori e nelle erbe, disegnati uno a uno, nelle foglie di un cespo vicino al piede della Vergine, rigide come cucchiai di legno o grosse conchiglie striate, negli alberi

Fig. 321 — Franciabigio: *Incontro di San Giovanni con Gesù* nel Chiostro dello Scalzo a Firenze.
(Fot. Alinari).

stampati sul cielo quasi pianticelle secche sulle pagine bianche di un erbario.

Identici caratteri presenta la *Madonna del Pozzo* (fig. 324), nella Galleria degli Uffizî, un tempo ascritta a Raffaello. La grossa Vergine tutta si torce nello sforzo di rotear le gambe intorno al masso, come ingranaggi di ruota, alla maniera della *Sacra Famiglia* di Michelangelo; e studia intanto un vezzoso sorriso per il grosso Giovannino, dai lineamenti gonfi, cascanti.

Dappertutto la gran fatica di segnare i fili d'erba irti, le schegge della croce, gli alberi a foggia di radichette.

Il soggetto della *Madonna del Pozzo* è rielaborato dal Franciabigio in un quadro della Galleria Liechtenstein (fig. 325), il cui

Fig. 322 — Franciabigio: *Sacra Famiglia*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

gruppo è certamente copiato da qualche opera di Andrea del Sarto. In un angolo si rivede il pozzo, mutato di forma, e dietro il pozzo le stesse arcate in rovina, gli stessi edifici, gli stessi sterpi che vedonsi nel quadro di Firenze.

L'imitazione da Raffaello, evidente nella *Sacra Famiglia* di Vienna e nella *Madonna del Pozzo* agli Uffizî, si palesa anche nel

ritratto della Galleria Corsini a Roma (fig. 326), con forme ampie, quali si vedono nel *Ritratto* Inghirami di Raffaello, atteggiamento pigro, spessore insolito di stoffe, cura di mettere in risalto le mani inanellate. Ma l'ampiezza di Raffaello è divenuta goffaggine in quel busto corpulento, in quell'enorme collo; le pieghe s'ammassano, le mani rimangono rigide, torbido

Fig. 323 — Franciabigio: *Sacra Famiglia* nella Galleria di Vienna.

il chiaroscuro. L'opera non manca tuttavia di qualche pregio: la posa del corpo greve è spontanea e facile, e le masse vellutate degli alberi, nel fondo, si accordano con la densità delle stoffe.

La data del 1517 è segnata sopra un cartellino nel *Ritratto* Liechtenstein (fig. 327), immagine secca, rossastra e lignea, dai contorni crudi e neri, mentre in un *Ritratto di Giovane* a Berlino (fig. 328) il pittore tenta d'intonarsi al pieno sviluppo del-

l'arte cinquecentesca, aggirando lentamente la figura alta nel quadro, con languida morbidezza, per meglio esporre lo sbuffo dei lini, la densa manica di velluto, richiamo ai ritratti raffaelleschi del periodo romano, le mani secche e nervose: solo brano pittorico del quadro. L'effetto è suntuoso, la struttura del

Fig. 324 — Franciabigio: *La Madonna del Pozzo* nella Galleria degli Uffizi. (Fot. Anderson).

busto povera, materiale il segno dei capelli che, sull'esempio di Leonardo, il pittore vuol sciogliere dalla chioma, per confonderli con l'arruffìo di segni nel paese informe, tutto pennacchi e sterpi, tutto secche pianticelle da erbario. Le stesse pianticelle, tipiche del Franciabigio sin dalle opere giovanili, si mettono ancora in contrasto con le macchinose forme della Madonna e del goffo Bambino nel quadro della Pinacoteca di Bologna, ascritto a Giuliano Bugiardini (fig. 329).

Nel 1582, dipingendo un *Ritratto d'Uomo allo scrittoio,* ora nel Museo di Berlino (fig. 330), il Franciabigio ha ancora un

Fig. 325 — Franciabigio: *Madonna con Gesù e Giovannino* nella Galleria Liechtenstein a Vienna.

istante felice. La figura, aspra, arida, dai lineamenti marcati, alta sino a invadere tutto il campo del quadro, è completata mirabilmente dal cartoccio enorme del berretto, dalle pieghe

acute, tutte angoli, in armonia coi lineamenti angolari, persino dagli squarci azzurri che dardeggian fra le nuvole del fondo. Appare sempre la grossa pratica del Franciabigio nelle increspature dei lini sbuffanti e nell'arruffato paese, ma vi è anche una vitalità nervosa di contorni che bene rappresenta il periodo

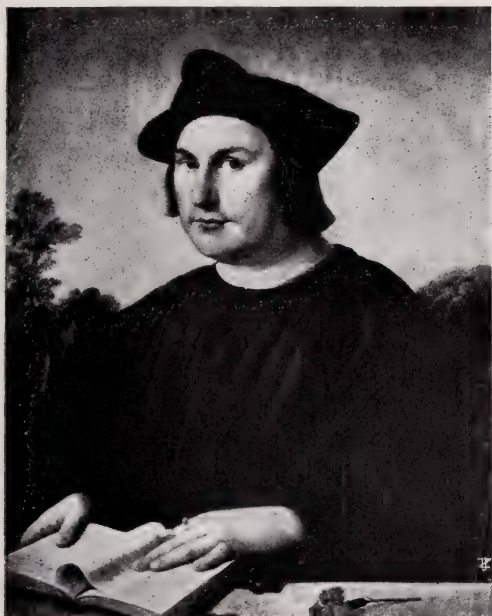



Fig. 326 — Franciabigio: Ritratto nella Galleria Corsini a Roma. (Fot. Anderson).

in cui l'arte di Jacopo Carrucci detto il Pontormo si diffondeva in Firenze.

La data del 1523 è iscritta in un'altra pittura di cassone, *La lettera d'Uria* (fig. 331), appartenente alla Galleria di Dresda, sull'abaco di due colonnette riunite entro il parapetto della vasca di Betsabea. Le proporzioni delle figure muliebri sono, al solito, sgraziatamente corte e massicce, gli edifici lineati e ombrati con diligenza meccanica e giusta prospettiva, la composizione dei gruppi multicolori di cortigiani e di soldati vivida e macchiet-

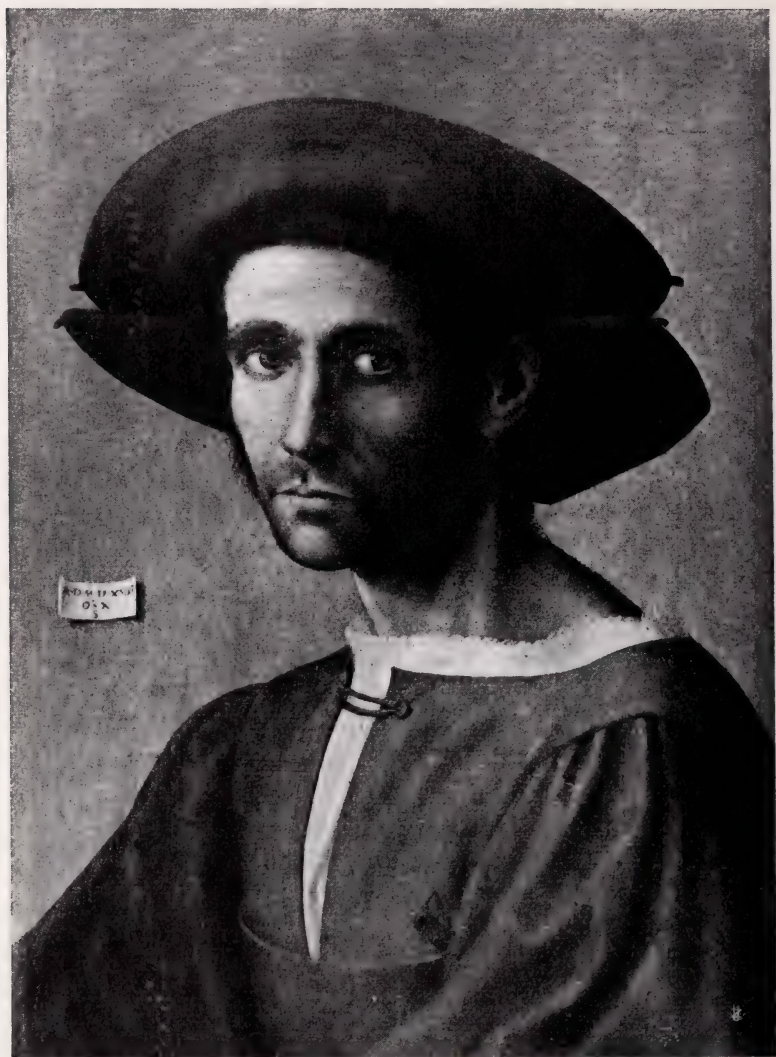



Fig. 327 — Franciabigio: Ritratto, nella Galleria Liechtenstein a Vienna.

Fig. 328. — Franciabigio: Ritratto, nella Galleria di Berlino.

tistica, tanto da richiamarci l'opera dipinta dieci anni prima dal Franciabigio nel chiostro dell'Annunziata.

Simili forme ha un'altra pittura di cassone, nella Galleria degli Uffizî, il *Tempio di Ercole* (fig. 332). Veramente dimostra di non avere avuto « dalla natura molto fiera invenzione » (Vasari),

Fig. 329 — Franciabigio: *Madonna col Bambino* nella Pinacoteca di Bologna.

l'autore di questo corteo di figurette in cartapesta, due per due, come le colonne del loggiato che rappresenta il tempio, verso Ercole, vecchio spavaldo, che batte il suo grosso bastone sul piedistallo come per far risuonare il lastricato, mentre avanza col mantello sul braccio e straluna gli occhi ad apparire terribile. Le figurette dai visi emaciati, dalle corporature, questa volta, smilze, si mettono in posa guardando verso lo spettatore, o contemplano, in atteggiamenti d'estasi, il buffo simulacro. Una

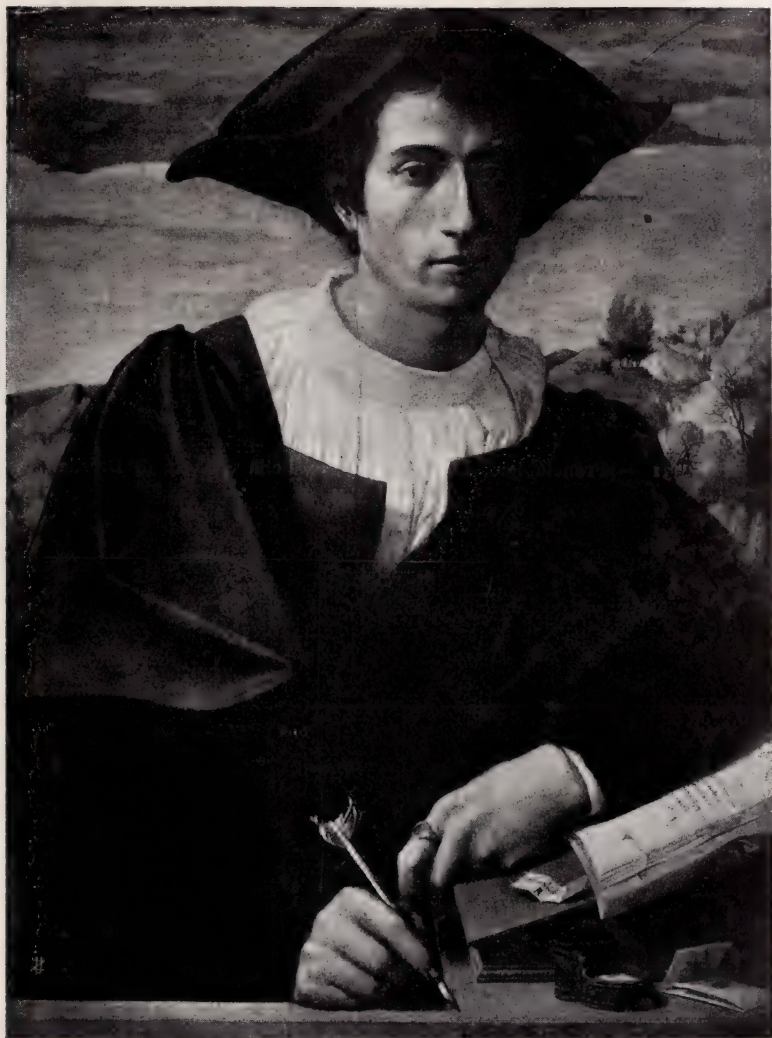



Fig. 330 — Franciabigio: Ritratto, nella Galleria di Berlino.

Fig. 331 — Franciabigio: *La lettera d'Uria,* nella Galleria di Dresda. (Fot. Alinari).

Fig. 332 — Franciabigio: *Il Tempio di Ercole,* nella Galleria degli Uffizi. (Fot. Anderson).

di esse, la donna ultima a sinistra, è un'eco lontana delle forme di Mariotto Albertinelli.

Non ci tratterremo su gli affreschi eseguiti in concorrenza con Andrea del Sarto e il Pontormo nella Villa reale di Poggio a Cajano: *La Lega di Roma con gli Achei* (fig. 333) e *Il Trionfo di*

Fig. 333 — Franciabigio: *La Lega di Roma con gli Achei* nella Villa Reale di Poggio a Cajano, presso Firenze. (Fot. Alinari).

Cicerone, cartelloni dipinti alla brava, con presunzione da gran pratico e sfoggio di mimica teatrale, di arruffati costumi. Il colore rinuncia ai toni cupi per note chiare, fredde, cangianti, che agli affreschi dàn l'apparenza di arazzi variopinti, cara ai decoratori del tardo Cinquecento, e adatta ad ornamento di sale. Con queste opere di manierista precoce, con un preludio,

nel 1524, alle Accademie fiorentine e romane, chiude la sua vita il piccolo Maestro che nell'affresco dell'*Annunziata* aveva dato buona promessa di sè, rinunciando ai canoni formali di Fra' Bartolommeo per amor di pittura.[1]

---

[1] Catalogo delle opere del Franciabigio:
Amburgo, Collezione Weber (ora dispersa): 119. *Busto di giovane.*
Barnard Castle, Bowes Museum: 235. *Busto di giovane.*
Berlino Friedrich's Museum:
  235. *Ritratto virile.*
  245. *Ritratto d'uomo* in atto di scrivere.
  245. - A. *Ritratto di giovane* in un paese.
— Collezione Eugen Schweizer: *Madonna con S. Giovannino.*
Bologna, Pinacoteca: 294. *Madonna.*
Bruxelles, Museo Reale: 478. *Leda e i suoi figli.*
  Museo della Città: *Profilo di vecchio.*
Chantilly, Museo Condé: 41. *Busto virile.*
Dijon, Museo, Donazione Giulio Maciet: *Busto di giovane.*
Dresda, Galleria: 75. *Betsabea* (1543).
Firenze, Galleria Pitti:
  43. *Ritratto virile* (1514).
  427. *La Calunnia.*
— Galleria degli Uffizî:
  92. *La Vergine col Bambino e San Giovanni,* in un tondo.
  1223. *Tempio d'Ercole.*
  1224. *Santa Famiglia e San Giovannino* (attribuito a Ridolfo Ghirlandaio).
  1264. *Madonna con San Giobbe e il Battista.*
— Chiostro dello Scalzo: Freschi monocromi: *Il Battista si accomiata dai genitori* (1518-19); *Battesimo* (1519); *Incontro di Cristo col Battista* (1518-19).
— SS. Annunziata, Chiostro all'entrata: Affresco dello *Sposalizio* (1513).
— La Calza (Porta Romana): Affresco dell'*Ultima Cena.*
Firenze (dintorni), Poggio a Caiano, Villa Reale: *Trionfo di Cesare* (1521).
Londra, Galleria Nazionale: 1035, *Ritratto di giovane.*
— Collezione Benson:
  Ritratto di giovane uomo.
  Soggetto mitologico.
— Collezione del Conte di Northbrook: *Testa di giovane uomo.*
— Collezione T. Vasel: *Testa di giovane uomo.*
— Collezione del Conte di Yarborough: *Busto di un gioielliere* (1516).
Modena, Galleria Estense: 223. *Nascita del Battista.*
New York, Collezione Friedsam: *Busto di Santa.*
Nîmes, Museo: 132, 259, 270. Piccoli tondi con la *Trinità* e i *SS. Pietro e Paolo.*
Oxford, Collezione T. W. Jackson: *Leggenda di un santo.*
Parigi, Louvre: 1651-A, *Ritratto d'Andrea Fausti.*
Pinerolo (Piemonte), Villa Lamba Doria: *Ritratto di giovane uomo.*
Roma, Galleria Barberini: *Ritratto di giovane.*
— Galleria Borghese: 458. *Madonna con San Giovannino.*
— Galleria già Corsini:
  580. *Madonna col Bambino,* 1509.
  570. *Madonna col Bambino sopra un parapetto.*
  Ritratto d'uomo con un libro.
Torino, Pinacoteca: 112. *Annunciazione.*

* * *

« Francesco d'Ubertino, detto Bacchiacca,[1] fu diligente depintore, ed, ancor che fusse amico di Iacone, visse sempre assai costumatamente ». Così inizia il Vasari la biografia del Bacchiacca, introdotta nell'altra di Bastiano detto Aristotile di San Gallo, insieme con quella di Jacopo di Giovanni di Francesco detto Jacone. Le vite di questi due artisti sono appiccicate a quella di Aristotile con queste parole: « Vissero ne' medesimi tempi che Aristotile, e furono suoi amici due pittori, de' quali farò qui menzione brevemente». E menziona Jacone, oggi dimenticato da tutti, che, secondo il Vasari, « spese il miglior tempo di sua vita in baie». Il biografo lo dipinge come un *bohémien* in anticipazione di tre secoli, con la sua compagnia d'amici, «che sotto nome di vivere alla filosofica, viveano come porci e come bestie... », e la « loro meschinità, e vivere, come si dice, alla carlona, era da loro tenuta la più bella vita del mondo». Menzionato Jacone, il Vasari discorre del Bacchiacca, amico d'Andrea del Sarto, e abile nel « fare figure piccole ». Dipinse figurine in cassoni e spalliere per Pier Francesco Borgherini, cartoni di tutti i mesi dell'anno, messi in opera di arazzi di seta e oro, per il duca Cosimo de' Medici. Nato il 1494, il 1º di marzo, morì il 5 ottobre 1557. Seguì il Perugino e il Franciabigio, stette sotto l'influsso di Andrea del Sarto e di Michelangelo.

Vienna, Hofmuseum:

46. *Santa Famiglia.*

52. *Madonna e San Giovannino in un paese.*

— Galleria Liechtenstein:

Ritratto di giovane (1517).

Madonna col Bambino e S. Giovannino.

Windsor Castle, Galleria: *Ritratto d'uomo.*

[1] BALDINUCCI (FILIPPO), *Francesco d' Ubertino, detto il Bacchiacca,* in *Notizie,*V, 1769, p. 106; CAVALCASELLE e CROWE, *Storia,* ed. cit., XI, Firenze, 1908; BERENSON (BERNARD), *The Florentine Painters,* 3ª edizione, 1909, 123-126; POGGI (G.), *Di una Madonna del Bachiacca attribuita a Raffaello,* in *Monatst. f. Kstw.,* I, 1908, p. 275; TINTI (CARLO), *Francesco Bacchiacca e i suoi arazzi,* in *Dedalo,* I, 1920, p. 803-817; LAZAREFF (VITTORE), *Una Madonna del Bacchiacca,* in *L'Arte,* XXVI.

« Fu, dico, Francesco diligente dipintore, e particolarmente in fare figure piccole; le quali conduceva perfette e con molta pacienza ». Così riassume Giorgio Vasari il proprio giudizio sul Bacchiacca e, nella *Vita* del Perugino, aggiunge che fu, come Baccio Ubertini, suo fratello, discepolo dell'Umbro. Certamente più di ogni altro pittore in Firenze il Bacchiacca

Fig. 334 — Bacchiacca: *Deposizione di Cristo* nel Museo civico di Bassano. (Fot. Alinari).

rispecchiò moduli perugineschi, soprattutto quando compose la *Deposizione* del Museo di Bassano (fig. 334).

I portatori hanno poggiato scale alla croce, come nelle *Deposizioni* del Signorelli e nel quadro dell'Accademia fiorentina dipinto da Filippino Lippi e finito da Andrea d'Assisi; ne calano Cristo, mentre Giovanni e la Maddalena, con gesti melodrammatici d'invocazione, l'attendono a piè della croce; a sinistra è il gruppo delle pietose intorno a Maria, a destra due scherani tra-

sportano uno dei ladri, mentre il cadavere dell'altro giace al suolo; in alto, minuscoli angioletti volano come uccelli intorno alle croci. Le figurine sono piccole, copiati dal Perugino i tipi delle pie donne e di Giovanni e gli atteggiamenti sospirosi, che talvolta esprimono con enfasi teatrale l'estasi umbra; anche i

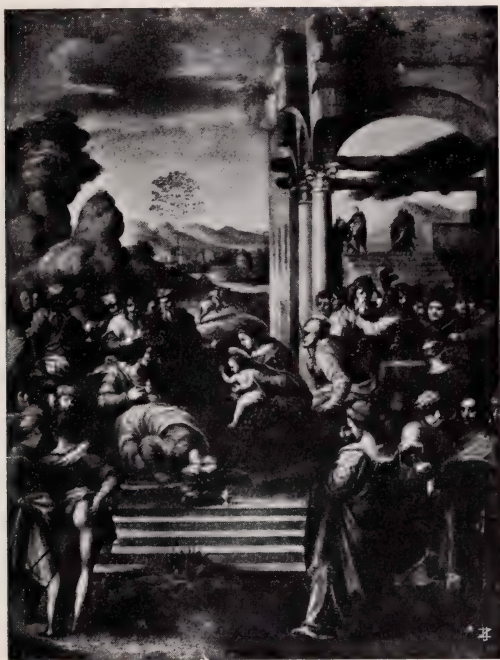



Fig. 335 — Bacchiacca: *Adorazione de' Magi* già nella Collezione Crespi a Milano. (Fot. Anderson).

microscopici angioletti, richiamo agli sciami alati volteggianti attorno le croci dei trecentisti, poggiano il piede sopra un'invisibile nuvola. In tutto è uno studio scrupoloso e puerile di simmetria: le due croci dei ladroni son collocate come sportelli intorno alla croce di Cristo, e s'allungano smilze smilze verso il cielo, dove gli angeli han cura di disporsi lungo i contorni delle tre croci, specchiandosi, in ogni particolare di vesti e di atteggiamenti, l'uno nell'altro. Così tre figure di Santi com-

pongon triangolo al centro, e due gruppi si bilicano di qua e di là dai patiboli.

Materiale copia del disegno di Fra' Bartolommeo nella Galleria degli Uffizî, l'*Epifania*, già nella Raccolta Crespi (fig. 335). Ma la copia non serba traccia del carattere leonardesco impresso

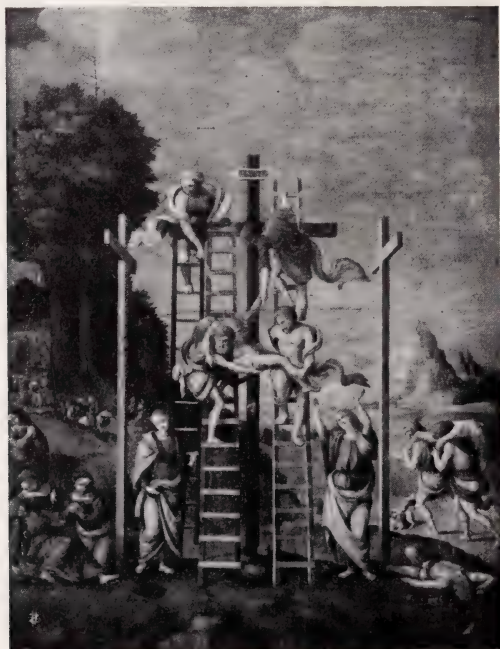



Fig. 336 — Bacchiacca: *Deposizione di Cristo dalla Croce* nella Galleria degli Uffizî a Firenze. (Fot. Brogi).

dal Frate alle figure e al paese. Il discepolo del Perugino, valendosi del chiaroscuro fumoso, in voga a' suoi tempi in Firenze, tutto lustra, liscia, arrotonda, le curiose rocce a foggia di funghi, i personaggi in parata, solo pensosi delle vesti multicolori e dei pennacchietti di piume, la Madonna coperta di un manto a stelle, come statua di cera sopra un altarolo di villaggio. Le strane forme delle rocce, le pose caricate, lo sguardo acuto degli occhi divergenti, presentano, anche in una letterale copia

da altro artista, i caratteri propri a questo Aspertini del Cinquecento.

In una seconda edizione del *Cristo deposto di Croce* (fig. 336), il Bacchiacca, pur essendo costretto, dalla povertà di fantasia comune a tutti questi piccoli fiorentini del Cinquecento, a ripetere, gruppo per gruppo, immagine per immagine, il quadro di Bassano, rinuncia ai tipi umbri per la cura di levigar le forme,

Fig. 337 — Bacchiacca: *Il Battista predica alle turbe* nel Museo di Belle Arti a Budapest.

di appuntire l'ovale dei volti, di segnar tortuosi i contorni, e rinuncia alla meticolosa simmetria di quel quadro, elevando a sinistra turgidi alberi sopra un pendio, a destra montagnole avvolte da una colorata bruma. Il pittore ghiribizzoso, svincolatosi dalle costrizioni dello schema umbro, si abbandona a capricci fanciulleschi: in distanza, dalla porta di Gerusalemme, fa scendere un corteo di formichette umane e di cavallucci caracollanti, festoso, come per un'*Adorazione de' Magi*, e ag-

giunge al gruppo dei portatori di un ladrone, ricopiato dalla pittura di Bassano, un botoletto ringhioso.

Ancora i tipi umbri fanno comparsa nel quadro della Galleria di Budapest (fig. 337): sulle orme del Perugino sono stampati lo smilzo Battista e un putto nudo che la madre sorregge sopra un rialzo; dall'affresco pinturicchiesco della Cappella Sistina è tratto il motivo del bimbo che si rivolge impaurito, tenendo la mano della madre. Ma il Fiorentino studia il risalto lineare delle pieghe, tutte diritte, parallele, scavate da solchi

Fig. 338 — Bacchiacca: *La leggenda del Re morto*, nella Galleria di Dresda (Fot. Alinari).

profondi d'ombra: pianta i gruppi di donna in primo piano, diritti come filari di pioli, al modo umbro, allineati in doppio ordine, così che le teste del secondo piano s'affaccino tra spalla e spalla delle figure del primo, come a finestrelle; poi, ad un tratto, preso dal suo talento ghiribizzoso, studia una piroetta per il Battista con la croce e muove a danza le figurine lontane all'ombra di un boschetto. Nessuna traccia di misticismo umbro: il Battista predica e nessuno se ne accorge: ciascun gruppo, ciascuna persona è attratta da qualche sua cura particolare, da qualche oggetto che la distrae: chi dorme, chi parla, chi danza tra la folla oziosa: non un cardine alla scena, non una direzione comune segnata agli sguardi.

Le stesse pieghe a cannelli paralleli, lo stesso schema rettilineo di pose, in una pittura di cassone, a Dresda: *La leggenda*

del Re morto (fig. 338). Anche qui ricordi umbri, specialmente nelle smilze e dinoccolate figurine che riempiono l'atrio di un edificio; anche qui una comicità involontaria e irrefrenabile di atteggiamenti e di aspetti, una spensierata e gradevole gaiezza di colore, messa in risalto dal gioco dei lumi nei cartocci delle pieghe e dei cappelli.

La predella raffigurante la *Vita di Sant'Acasio* ha vaghi ricordi umbri, specialmente nella scena di battaglia: la più povera della serie. In un paese caotico, tutto alture di forme strambe, due gruppi di cavalieri s'affrontano (fig. 339), e i

Fig. 339 — Bacchiacca: *Sant'Acasio vince i ribelli*, nella Galleria degli Uffizi.
(Fot. Alinari)

lignei cavalli s'inalberano in simmetria per disegnar i lati di un triangolo che ha il suo vertice in un cocuzzolo di montagna nel centro della scena. Gli eroi di cartone, tutti fieri dei pennacchi multicolori e delle banderuole di latta, s'atteggiano a pose guerriere, mentre un angioletto microscopico, come quelli che svolazzavano intorno alla Croce di Bassano, prende cura di saettar i nemici di Sant'Acasio, immagine di Don Chisciotte che brandisca la lancia contro i mulini a vento. Altri pennacchi, altri grevi roboni per ammantare i neofiti in un secondo scomparto (fig. 340): il pittore ha strappato penne ai più sgargianti volatili per inalberarne un mazzo variopinto sul cappello di un damerino, a cui un compagno leva il mantello con premura di cameriere. Nel tratto migliore della predella, raffigurante la *Morte di Sant'Acasio* (fig. 341), il condottiero, sul cavallo inal-

berato, sembra una parodia del gruppo equestre di Paolo Uccello, e le bizzarrie del pittore a tratti riappaiono, ad esempio nel carnevalesco ciuffo di penne sul capo di un soldato e nelle

Fig. 340 — Bacchiacca: *Battesimo di Sant'Acasio* nella Galleria degli Uffizî a Firenze. (Fot. Anderson).

pose degli aguzzini; ma dàn valore pittorico all'opera le alture brulle da cui sorgon le croci, le minuscole figurette, l'angelo dal

Fig. 341 — Bacchiacca: *Martirio di Sant'Acasio e dei suoi compagni* nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Anderson).

volto sensitivo, risplendenti di un lume artificiale, smorto e delicato.

Questo lume strano irradia e fiorisce tutto lo scenario del *Battesimo di Cristo*, nella Raccolta J. R. Launders a Londra (fig. 342),

non lasciandoci scorgere, in quella letizia di verdi, di gialli, di azzurri teneri e luminosi, le smorfie del Battista, i berrettini carnevaleschi, i sorrisetti canzonatori di qualche

Fig. 342 — Bacchiacca: *Il Battesimo di Cristo* nella Collezione J. R. Launders a Londra.

giovane spettatore e dello stesso Gesù. Il gruppo delle donne coi bimbi, raccolto dietro un cumulo di terra, dimostra come il Bacchiacca abbia veduto Raffaello, dal quale trae il

modello del bimbo che imprigiona tra le braccia un cardellino, e Michelangelo, che gli insegna, non potendo insegnar altro allo

Fig. 343 — Bacchiacca: *Ritratto di giovinetto*, già nella raccolta Butler.

spensierato pittore, ad acconciar la testa della madre con un bimbo in braccio.

È questo il momento più felice nell'arte del Bacchiacca, e vi appartiene un *Ritratto di giovinetto,* già nella Raccolta Butler a Londra (fig. 343). In un paese tutto contrasti fra la

Fig. 344 — Bacchiacca: *L'Angelo e Tobiolo,* nella Collezione Simon a Berlino.

nota cupa di un gruppo di cipressi e il bagliore che illumina prati, alture, fiocchi leggieri d'alberi, il grazioso giullare, seduto sull'orlo di un terrazzo, modula suoni sul liuto, raccogliendo nei grandi occhi cerchiati e nei folti capelli l'ombra dei cipressi.

Strano il riverbero che illumina la scena, strano il tipo del fanciullo: una tra le opere più rappresentative del bizzarro pittore.[1]

Un altro quadro (fig. 344), nella Raccolta Simon a Berlino, ci mostra il lato gradevole dell'arte del Bacchiacca, l'originalità inventiva, che talvolta lo trae, nonostante la sua piccolezza, dalla morta gora di questa tribù di mediocri fiorentini. Ecco Tobia e l'Angelo in un paese capriccioso, nella luce fosforica prediletta del piccolo pittore: l'Angelo siede all'ombra di un ciuffo d'alberi, inghirlandato come una Musa, ed accoglie, con gesti timidi, il timido Tobiolo. Le mani sono informi, gonfie, aggranchite, i lineamenti irregolari, le figure non costrutte, le distanze non osservate, ma l'insieme attrae per la sua puerile grazia.

Con insolita fermezza è modellata dalle ombre forti la bella testa della *Suonatrice di liuto*, che nel 1911 faceva parte della Raccolta Fischer a New York (fig. 345). Le mani, piccolissime in rapporto allo sviluppo del busto, sono deformi, aggranchite, artritiche, ma le vesti, a pieghe larghe rigide, come scavate nella scorza liscia di un frutto, il paese non costrutto, con alberi di velo e casette dalle finestre disposte a caso, in pittoresco disordine, soprattutto la testa ardente dagli occhi di velluto e le labbra di lucida seta, la rosa che s'accende nell'ombra dell'ampio berretto bruno, ci lascian sorpresi davanti a quest'opera tutta contrasti di deficienze formali e di decorativa bellezza.

Tra i brani di pittura più fusi e lucenti del Bacchiacca, la tavoletta raffigurante la *Morte di Abele*, nell'Accademia Carrara a Bergamo (fig. 346), vicina alle forme di Mariotto Albertinelli tanto che venne supposta opera di collaborazione. È invece tutta compiuta dall'Ubertini, che si divaga a ricamare, sopra l'azzurro del cielo, fogliette di esili virgulti, a mostrarci, presso

[1] Il Bacchiacca aduna, intorno al fanciullo dagli occhi languidi, simboli d'amore: un trionfo e una figurazione di Apollo e Dafne; ce lo presenta tra un mazzo di fiori e una clessidra. La minuscola figurina di Dafne è palese imitazione da Michelangelo.

Abele morto, un uccello che becca le provviste da un cesto rovesciato, a illuminar delle sue luci scialbe le formichette umane

Fig. 345 — Bacchiacca: *Suonatrice di liuto* già nella Raccolta Fischer a New-York.

che trasportano Abele nella tomba, a metter in bilico l'Eterno sopra un grosso cherubo-mensola. Ma il paese è un angolo pittoresco di campagna selvaggia, tutto macchie, sabbie e rocce,

ultima eco dei paesi di Piero di Cosimo; le figure s'intonano spontaneamente a quel ricco e libero fondo.

Non ci tratterremo sulle *Storie di Giuseppe,* nella Galleria Borghese (fig. 347-348), altra esposizione di costumi bizzarri, di grandi cappelli di paglia, di mascherette pallide, malaticce, irregolari, di figure multicolori come bandiere, di fatterelli

Fig. 346 — Bacchiacca: *Caino e Abele,* nell'Accademia Carrara di Bergamo. (Fot. dell'Istituto d'Arti Grafiche).

curiosi, narrati con il linguaggio disordinato e vivido del Bacchiacca. Lo sfumato scolora le tinte dei volti e distrugge le forme.[1]

Sfumatura sopra sfumatura, finisce ad evaporare nel cielo chiaro l'informe paesaggio dietro il gruppo di Giovanni e Gesù, grossi fantocci sbiaditi, nel quadro del Seminario arcivescovile di Venezia (fig. 351), mentre, a contrasto, s'infittisce l'ombra

---

[1] Ricordiamo due studi finemente lumeggiati, per le *Storie di Giuseppe,* nella Raccolta dei disegni al Louvre. Ancora vi si nota qualche reminiscenza umbra (fig. 349-350).

Fig. 347 — Bacchiacca: *Vita di Giuseppe*
nella Galleria Borghese a Roma.
(Fot. Anderson).

Fig. 348 — Bacchiacca: *Vita di Giuseppe*
nella Galleria Borghese a Roma.
(Fot. Anderson).

degli alberi, velario leonardesco, sopra la smilza Vergine intenta a leggere, tutta in sussiego per la sua agghindata accon-

Fig. 349 — Bacchiacca: Disegno per la *Vita di Giuseppe*, al Louvre.
(Fot. Braun).

ciatura. Il pittore dei pennacchietti multicolori qui si preoccupa, soprattutto, di disporre a ghirlanda le ciocche lucide sulla fronte

Fig. 350 — Bacchiacca: Dîsegno per la *Vita di Giuseppe*, al Louvre.
(Fot. Braun).

e di muovere un brulichìo di scintille sul velo della dama e sulla cortina di foglie.

A questo tipo muliebre ricercato, impreziosito, sottile, si accostano i ritratti del Bacchiacca, dei quali ricordiamo ora due muliebri, con attributi di Sante, nella Galleria di Palazzo Venezia a Roma (fig. 352) e nella Galleria Pitti a Firenze. La prima immagine ripete il profilo della *Madonna* di Venezia, più smunto, assottigliato e scarno, chino ad aspirare il profumo dei fiori.

Fig. 351 — Bacchiacca: *Madonna con Gesù e Giovannino*, nel Seminario arcivescovile di Venezia. (Fot. Alinari).

Non mancano di eleganza il profilo falcato ed esile, l'acconciatura ad elmo composta dal turbante e dalle trecce, l'abbigliamento che accompagna, col taglio acuto del colletto, la tenue sagoma della figura. Brillan le grandi fibule gemmate e le corolle luminose dei fiori, evocazione lontana di Leonardo, per l'effimero splendore di petali ondati sull'ombra del fondo.

Eccezione, questa forma fine, elegante, nell'arte del Bacchiacca, che subito la dimentica nel dipingere la *Maddalena*

Pitti (fig. 353), volto scialbo e fatuo, con occhi strabici e smisurati, lineamenti asimmetrici, labbra stirate da un arcaico sorriso. Qui ritorna il pittore dalle piume di gallo variopinte,

Fig. 352 — Bacchiacca: Ritratto, in Palazzo Venezia a Roma. (Fot. Anderson).

preoccupato sopra ogni cosa di screziature coloristiche, che ottiene macchiettando di nero la pelliccia di ermellino e variegando con materialità stucchevole l'agata del vaso.

Come la tavoletta con la *Morte di Abele* nella Galleria dell'Accademia Carrara, la tavoletta degli Uffizî che riunisce i *Miti di Dafne e di Narciso* (fig. 354) è un'evocazione delle forme di Mariotto, alquanto più tarda, poichè il paese è imitato dai fondi di Andrea del Sarto. Ad Andrea, infatti, è attribuito, nella Galleria, il quadretto, in cui il temperamento fanciullesco e

Fig. 353 — Bacchiacca: *Santa Maddalena* nella Galleria Pitti a Firenze. (Fot. Alinari).

stravagante del Bacchiacca ha lasciato impronte incancellabili: Apollo che insegue Dafne è un ragazzotto dal volto paffuto, armato come per burla del turcasso zeppo di frecce. Un ciuffo di piume sventola sul cappelluccio arricciato, i calzoncini sfoggiano un orlo a festoni, in buffo contrasto con i calzari adorni di orride teste leonine. Una gamba di Dafne, nella metamorfosi, sta cangiandosi in troncone informe di legno, mentre l'altra

sventola all'aria con tutte le pieghe falcate della veste, memori ancora, nel contorno lineare e negli orli luminosi, dell'arte di Mariotto. In ogni modo, il quadro della Galleria Corsini ha un posto tra le migliori cose del Bacchiacca, specialmente per il brano di paese avvolto nella nebbia, e la città sopra un'altura, a destra, tutta veli di luce e sfrangiati contorni.

Terza e ultima replica del *Cristo deposto* di Bassano (fig. 355):

Fig. 354 — Bacchiacca: *Favole di Apollo e Dafne e di Narciso* nella Galleria Corsini di Firenze.
(Fot. Alinari).

ancora il meccanismo di croci, di scale, di portatori, ancora il cadavere di un ladrone steso al suolo, a destra, e due uomini che trasportano l'altro cadavere; ancora nello stesso modo Maria svenuta tra le braccia della pietosa che la sorregge: sempre le stesse voci, il meccanismo stesso. Il pittore si contenta di sciogliere il gruppo delle Marie, una collocandone, in piedi, al centro del gruppo, e di cancellare l'antica simmetria fra le immagini di Maddalena e di Giovanni, inginocchiata la prima, mentre la seconda, eretta, nasconde il volto piangente nel manto; di poco

muta la linea del paese basso, appena ondato, con velature d'ombra, che distruggono il primitivo particolarismo dello sfondo di Bassano. Mai in altre opere, neppure nel quadretto mitologico che agli Uffizî porta il nome di Andrea del Sarto, il Bacchiacca tenta avvicinarsi all'arte del Maestro come in questa

Fig. 355 — Bacchiacca: *Deposizione di Cristo* nella Pinacoteca del Seminario a Venezia. (Fot. Anderson).

Deposizione, dove s'ingegna di emular le sfaldature pittoriche delle forme di Andrea.

Il gruppo di Madonna e Bambino nella *Visione di San Bernardo,* già parte della Raccolta Sterbini in Roma (fig. 356), riappare nel quadro già della Collezione Crespi a Milano (fig. 357), dove il pittore, abituato a veder tutto, figure e paesi, traverso una lente microscopica, vuol seguire, anche lui, la moda michelangiolesca che invade Firenze, e ingigantisce, gonfia le forme

del fanciullo e della Vergine, studiata certamente, nel profilo del volto acuto, dalla *Notte* dei sepolcri medicei. Ma le linee spioventi che modellano in un contorno adunco, di falce, il profilo della *Virago dormiente* di Michelangelo, s'arricciano come nei ritratti muliebri del Bacchiacca, le anella sulla testa del grosso bambino sono grossi trucioli vitrei, le scogliere di roccia che s'innalzano dietro il gruppo e ne seguono il movimento sembra stiano per franare e schiacciarlo. Frammisto alla turba dei mediocrissimi fiorentini che si muovono nella cerchia di Fra' Bartolommeo, di Mariotto, di Andrea del Sarto, il Bacchiacca riesce qualche volta a piacere con i suoi ghiribizzi fanciulleschi, con il suo cervellino spensierato, d'uccello; ma quando tenta misurarsi coi grandi mette in risalto la propria minuscola statura: tra i colossi si spezza il fragile trastullo di vetro.[1]

---

1 Catalogo delle opere del Bacchiacca:
Asolo, Canonica della Parrocchia: *Madonna con S. Elisabetta.*
Bassano. Museo Civico: *Deposizione.*
Bergamo, Accademia Carrara, Raccolta Morelli: *Morte di Abele.*
Berlino, Friedrich's Museum:
Battesimo.
Ritratto di giovane donna.
Decapitazione del Battista (nei magazzini).
— Collezione Eugen Schweizer: *Leda e il cigno.*
— Collezione Simon: *Tobiolo e l'Angelo.*
Boston (U. S. A.), Raccolta Gardner: *Ritratto muliebre.*
Brocklesby (Lincolnshire), Conte di Yarborough: *Madonna con Sant'Anna.*
Budapest, Galleria nazionale: 70. *Predica del Battista.*
Cassel, Museo: 480. *Vecchio seduto.*
Dijon, Museo, Donazione Jules Maciet: *Resurrezione.*
Dresda, Galleria: 80. *Soggetto leggendario.*
Firenze, Galleria Pitti: 102. *S. Maria Maddalena.*
— Galleria degli Uffizî:
87. *Deposizione dalla Croce.*
Arazzi eseguiti su cartoni del Bacchiacca.
1296. Predella con *La vita di Sant'Acasio.*
1571. *Tobia e un Angelo.*
— Galleria Corsini:
164. *Madonna col Bambino dormiente e S. Giovannino.*
206. *Ritratto virile* (1540).
— Conte Niccolini (via dei Servi): *Madonna con Sant'Anna e Giovannino.*
— Conte Serristori: *Madonna con Sant'Anna e Giovannino.*
Locko Park (presso Derby), Collezione Drury Lowe: 44. *Cristo portacroce.*
Londra, Galleria nazionale:
1218, 1219. *Storie di Giuseppe.*
1304. *Marcus Curtius.*
— Collezione di Charles Butler: Ritratto di *Giovane che suona il liuto.*

* * *

Francesco Granacci[1] nacque a' 23 di luglio 1477; ebbe la ventura, scrive il Vasari, di accostarsi « a quegli uomini che il cielo ha eletto per segnalati e superiori agli altri nelle nostre arti ». Fu difatti, adolescente, nella bottega di Domenico Ghirlandaio, poi nel giardino del Magnifico Lorenzo de' Medici, ove conobbe il valore e la virtù di Michelangelo, cui s'avvinse di amicizia. Morto Domenico Ghirlandaio, aiutò Davide e Benedetto, suoi fratelli, a compiere la tavola dell'altar maggiore di Santa Maria Novella; per il Magnifico Lorenzo de' Medici fece apparati carnevaleschi e maschere a rappresentar il trionfo di Paolo Emilio; per le feste fiorentine ad onore di Leone X, in visita alla sua patria, edificò un arco fra la Badia e il Palazzo del

---

— Collezione Frederick A White: *Desco da parto.*
— Collezione Launders: *Il Battesimo di Gesù.*
Milano, Collezione Benigno Crespi (oggi dispersa):
Adorazione de' Magi.
Madonna.
— Dott. Gustavo Frizzoni: *Adamo ed Eva.*
Monaco, Antica Pinacoteca: 1077. *Madonna col Bambino e S. Giovannino.*
Napoli, Museo Filangieri: *Santa Prassede.*
New York, Collezione Fisher: *Donna che suona il liuto.*
Oxford, Biblioteca del Christ Church College:
55. *Noli me tangere.*
57. *Resurrezione di Lazzaro.*
Richmond (Surrey), Collezione Sir Friederick Cook:
Sacra Famiglia.
Ultima Cena.
Crocefissione.
Apollo e Cupido, a monocromato.
Apollo e Dafne, a monocromato.
Roma, Galleria Borghese:
338. *Madonna.*
425, 426, 440, 442, 463. *Fatti detla Vita di Giuseppe.*
— Galleria di Palazzo Venezia: *Busto di Maddalena.*
Troyes, Museo:
Tobiolo e l'Angelo.
Leda.
Venezia, Seminario:
23. *Madonna.*
Deposizione dalla Croce.
— Principe Giovannelli: *Mosè batte la rupe.*

[1] VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, 558, pag. 339; BALDINUCCI (FILIPPO), in *Notizie*, II, 1770, p. 474; CAVALCASELLE e CROWE, *Storia*, ed. cit., vol. XI, 23-48; BERENSON (BERNARD), *The Florentine Painters*, ed. cit., 1908, 143-146.

Podestà, mentre Andrea del Sarto, Piero di Cosimo, Giuliano Bugiardini, il Rosso, Jacopo Sansovino, Baccio Bandinelli, dipinsero storie, abbigliaron figure, eressero ed appararono altri archi e teatri. Il Granacci, festaiuolo, per la venuta di Leone X a Firenze diè opera a rappresentare il *Trionfo di Camillo*, e per occasioni di sollazzi, voluti da allegre brigate di

Fig. 356 — Bacchiacca: *Visione di San Bernardo* già nella Raccolta Sterbini a Roma.

una stessa contrada di Firenze, sollazzi e armeggii detti « potenze », egli « fece molte belle invenzioni d'abbigliamenti ed acconcimi ».

Chiamato Michelangelo a Roma da Giulio II, il Granacci « fu de' primi ricerchi da Michelagnolo che gli aiutassero colorire a fresco quell'opera, secondo i cartoni ch'esso Michelagnolo aveva fatto. Bene è vero che non piacendogli poi la maniera nè il modo di fare di nessuno, trovò via, senza licenziarli, chiudendo la porta a tutti e non si lasciando vedere, che tutti se ne

tornarono a Fiorenza; dove dipinse il Granacci a Pierfrancesco Borgherini, nella sua casa di borgo Santo Apostolo, in una camera sopra un lettuccio una storia a olio dei fatti di Giuseppe». Altre storie del medesimo erano state dipinte da Jacopo da Pontormo, Andrea del Sarto e Bacchiacca. Dipinse pale d'altare per diverse chiese di Firenze: San Pier Maggiore, San Gallo,

Fig. 357 — Bacchiacca: *Madonna col Bambino* già nella Collezione Crespi a Milano. (Fot. Anderson).

Sant'Apollonia, San Giorgio; per la Pieve del Castello di Montemurlo, nella montagna pistoiese, ancora una tavola. « Faceva l'arte », secondo il Vasari « più per passar tempo che per bisogno, lavorava agiatamente, e voleva tutte le sue commodità ». Visse anni 67, morì alla fine del 1543.

Educato nella bottega dei Ghirlandajo, Francesco Granacci, dipingendo il *Cristo in gloria* (fig. 358) nel Palazzo dei Priori a Volterra, ristampa, specialmente nelle due immagini di Sante,

i tipi di Domenico Ghirlandaio, esagerando, per amore di grandiosità, sino alla caricatura, le proporzioni dei santi monaci in piedi, angolose sculture in legno.

Altrettanto vicino alle forme ghirlandaiesche, e perciò forse anteriore all'*Assunta* dell'Accademia di Firenze, nonostante lo

Fig. 358 — Granacci: *Cristo in gloria* nel Palazzo dei Priori a Volterra. (Fot. Brogi).

studio di ingrossare e appesantire le masse sino a piantar la testa scarna di San Girolamo sopra un dorso gibboso, è il Granacci nel quadro di Berlino (fig. 359). Il nimbo circonda di un grosso cerchione il gruppo della Vergine con Gesù, tutto ghirlandaiesco, anche nella superficie vellutata dei volti, e San Giovanni Evan-

gelista ci ripresenta la ben nota fisionomia del dotto Girolamo di Domenico Ghirlandaio, nella chiesa d'Ognissanti a Firenze. Il quadro è opera di discepolo diligente, che non teme fatica, non si stanca di rifinire i particolari, e non osa lasciar gli stampi scolastici se non per un tentativo d'ingrossare la forma.

Fig. 359 — Granacci: *Madonna in gloria*, nel Museo di Berlino.

Ancor vicino all'arte dei suoi maestri ci appare dipingendo l'*Assunta* dell'Accademia di Firenze (fig. 360), con lineamenti piccini e curati, di bambolette in cera, minute insenature d'ombra sui volti, ripetizione, sempre più esteriore e monotona, di adornamenti. Il pittore s'indugia a festonar orli di drappi e di nuvole, a punteggiar di luce i menti rotondi, a disegnar

lingue di fiamma tra i raggi che sprizzan dall'alone. Ha veduto opere di Fra' Bartolommeo e dell'Albertinelli; è già stato, probabilmente, a Roma, e da Raffaello ha studiato le arie ispirate di Santa Caterina, eppure è rimasto un povero ritardatario, un quattrocentista che lavora con diligenza a

Fig. 360 — Granacci: *L'Assunta* nella Galleria dell'Accademia Fiorentina. (Fot. Alinari).

dettagliar i contorni delle rocce frastagliate alla maniera di Leonardo, nel paese arido, brullo, privo di linea e di struttura, e invano si affatica a muover le umide ciocche sulla testa dell'arcangelo Michele.

Dalla contemplazione di qualche opera del Baldovinetti, o più probabilmente dei tondi del Brunellesco nella cupola della Cappella Pazzi, il Granacci s'ispirò per comporre un'opera di

eccezionale bellezza nella serie mediocrissima delle sue pitture: il *San Giovanni in Patmos* della Galleria di Budapest (fig. 361). Estrema sobrietà di linee, quale seppero soltanto i quattrocentisti fiorentini: contorni ondati di poggi e di rive sulla vastità delle

Fig. 361 — Granacci: *L'Evangelista Giovanni* nel Museo di Belle Arti a Budapest.

acque che si dilungano verso un orizzonte lontano; immagine alta, scarna, eretta quasi a piombo dalla base circolare, sul tenue fondo di mare e di cielo; ritmo di linee entro il disco degno di un medaglista, precisione di contorni lignei, ci portano, in pieno Cinquecento, un'eco dell'arte di Andrea del Castagno e di Alessio Baldovinetti. Le pieghe sono complicate, l'aquila è goffa, le rughe incise materialmente, ma la mirabile semplicità

Fig. 362 — Granacci: *Angeli*
nella Galleria dell'Accademia a Firenze.
(Fot. Alinari).

Fig. 363 — Granacci: *Angeli*
nella Galleria dell'Accademia a Firenze.
(Fot. Alinari).

della composizione ci riconduce alle visioni limpide del primo Rinascimento.

Il tentativo di applicare lo sfumato leonardesco, d'intenerir le carni, nuoce al lindo Granacci nel tondo della Galleria Pitti, ove sono evidenti ricordi della *Madonna del Fiore* a Pietroburgo, specialmente nella veste della Vergine a increspature sfrangiate da luce, a scollo cuoriforme, e nella rotondità che il pittore dei visetti ovali si studia di dare al volto della Madonna, ingrossando i lineamenti molli. Nello scorcio, il volto chino si deforma: un occhio si schiaccia, il labbro inferiore ha un lobo enorme, e l'ombra sfumata si traduce sui volti della Vergine e del Bambino in una muffa leggiera, all'unisono con la scialba espressione, l'uggia degli aspetti.

Ancora all'arte di Leonardo ricorre il Granacci quando modifica, sul tipo dell'Angelo che sostiene Gesù nel quadro della *Vergine delle Rocce*, lo stampo ghirlandaiesco delle sue testine di cera per dipingere i sei angeli in adorazione, ora nell'Accademia fiorentina, già ante d'organo o sportelli di tabernacolo (fig. 362-363). L'idea non manca di grazia: un angelo in ginocchio, orante, per ogni lato, due in piedi reggenti lunghi steli di giglio, quali si vedono nelle terracotte robbiane o nei tondi di scuola del Botticelli; ma è guasta dalle smorfiette vezzose, dai volti di fanciulla tutti con occhi cerchiati, ridenti dello stesso sorriso, tutti con labbra strette a formar bocchino, tutti con chiome di grossa lana. La troppo evidente maniera guasta la gentilezza del motivo, il pregio di alcuni particolari, ad esempio il lembo della veste di velluto di un angelo in ginocchio, volto allo spettatore, palese imitazione di panneggi vinciani.

Nell'*Assunta* della Galleria degli Uffizî (fig. 364), Francesco Granacci riappare pittor d'immagini forbito e lucido quanto il suo compagno Ridolfo Ghirlandaio. Compositore senza fantasia, aduna a fatica gli angeli, che non sanno volare e non trovano spazio per muoversi nel cielo, attorno l'alone della Vergine intenta a scendere la sua lunga cintola, come una cordicella, a San Tommaso. Il pittore d'altro non s'interessa che di porre in

Fig. 364 — Granacci: *L'Assunta*, nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

risalto, sulla monotona e opaca tonalità del paese, i ben lustri metalli dell'armatura di San Michele e l'orlo delle ali sbiancate di luce, di studiare un tipo di bellezza linda e vuota, sui moduli raffaelleschi, di soffiar nel vetro, leggermente, le figurine e il vasetto di gigli per il bassorilievo dell'*Annunciazione* sulla tomba di Maria.

Gli stessi caratteri, la stessa cura esteriore di agghindare e di levigare, si notano nelle due *Storie di Giuseppe* (fig. 365)

Fig. 365 — Granacci: *Vita di Giuseppe*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Anderson).

appartenenti alla Galleria degli Uffizî, e definite con una pennellata maestra dal Vasari: « figure piccole fatte con pulitissima diligenza ». Facciate di palazzi, scale e basi di colonne lineati con squadre e compasso, nitidamente; figurette dagli atteggiamenti sinuosi, dai passi sdrucciolevoli, qua e là un personaggio ammantato in un paludamento classico, pomposamente. Preoccupato di dir ogni cosa, il pittore assiepa nei fondi minuscole figure fasciate di lunghi manti, ci mostra il rinoceronte a passeggio per le vie di Firenze, si gingilla a riprodurre i sogni del Faraone, con

tratti minuscoli, impercettibili, sul cielo chiaro, indovinelli figurati per bimbi. Sono immaginazioni di una fantasia meschina, di un artefice che vede tutte le minuzie, con occhio di piccolo quattrocentista ritardatario, e segna uno a uno, a distanze regolari, i ciuffetti d'erbe nella piazza. Dallo studio paziente nel misurar i vuoti fra i crocchi, fra gli edifici, scaturisce la sola dote delle due tavole: la definizione limpida degli spazi.

Fig. 368 — Granacci: *L'ingresso di Carlo VIII in Firenze* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

Ricordiamo infine le migliori cose del Granacci: una predella con *Storie di Santi* nella Galleria dell'Accademia Fiorentina (figg. 366-367) e l'*Ingresso di Carlo VIII in Firenze,* già parte della Collezione Crespi (fig. 368). Con fedeltà fotografica, il pittore ci presenta il palazzo de' Medici, ora Riccardi, e tutta la via fiancheggiata da case, ma la distanza a poco a poco attenua il nitore dei contorni, il lustro delle superfici; e i contrasti fra muraglie in penombra e in luce creano effetti di atmosfera del tutto mancanti alle altre opere del Granacci. Dal fondo translucido e vaporoso inoltra il corteo, rappresentazione di folla, rara nel Cinquecento fiorentino; e brillano armature, s'accendon

faville sugli elmi; tratti di luce disegnan le figurine smilze filiformi come quelle che appaiono sulla terrazza del palazzo di Faraone, nei quadretti degli Uffizî. Per una volta, rappresentando la folla che si riversa lungo una via fiorentina, nel bagliore festoso di un raggio di sole, il compagno di Ridolfo Ghirlandaio riesce a dar vita alle sue aride forme.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Francesco Granacci:

Berlino, Friedrich's Museum:
- 74 e 76. *I SS. Vincenzo e Antonino.*
- 88. *Madonna e quattro Santi.*
- 97. *Madonna col Battista e l'Arcangelo Michele.*
- 29. *La Trinità.*

Budapest, Galleria Nazionale: 54. *S. Giovanni in Patmos.*

Cassel, Museo:
- 480. *Madonna col Bambino sopra un parapetto,* in un tondo.
- 482. *Crocifissione.*

Città di Castello, Pinacoteca: *Incoronazione della Vergine.*

Darmstadt, Museo: Piccola *Crocifissione.*

Firenze, Accademia di Belle Arti:
- 68. *Assunzione della Vergine.*
- 154. *Madonna.*
- 285-290. *Storie di Santi.*

— Galleria Pitti: 345. *Sacra Famiglia.*

— Galleria degli Uffizî:
- 1249, 1282. *Vita di Giuseppe Ebreo.*
- *La Vergine porge la cintola a Tommaso.*
- *Madonna col Bambino e S. Giovannino.*
- *Ritratto di Lucrezia del Fede.*

Firenze (Dintorni), Brozzi, Sant'Andrea: Freschi del *Battesimo,* della *Madonna in trono e SS.*

— Quintole, S. Pietro: *Pietà.*

— Villamagna, Chiesa: *Madonna fra i Santi Gherardo e Donnino.*

Londra, Victoria and Albert Museum: *Madonna,* in un tondo.

— Collezione R. Benson: *La Trinità.*

— Collezione del Duca di Buccleugh: 10. *Madonna con S. Giovannino.*

Lucca, Marchese Mansi: *Madonna col Bambino e due angeli,* in un tondo.

Milano, Collezione Benigno Crespi (ora dispersa): *Ingresso di Carlo VIII in Firenze.*

Monaco di Baviera, Antica Pinacoteca:
- 1011. *Madonna in Gloria e quattro Santi.*
- 1061-1064. Tavolette con un Santo in ciascuna.
- 1065. *Santa Famiglia.*

New Haven (U. S. A.), Collezione Jarves: 86. *Pietà.*

Oxford, Biblioteca del Christ Church College: *S. Francesco.*

— Ashmolean Museum: 23. *Sant'Antonio da Padova e un angelo.*

Panshanger (presso Hertford): *Ritratto di Dama.*

Parigi, presso Madame d'Eichtal: *Busto di Dama.*

— Presso Eugenio Richtemberger: *Natività.*

Reigate (Surrey), The Priory, Coll. Somers Somerset: *La Madonna porge la cintola a S. Tommaso.*

Rossie Priory (Inchture, Perthshire), Collezione Lord Kinnaird: *Santa Lucia davanti ai giudici.*

Pietrogrado, Romitaggio: *Natività, fra i SS. Francesco e Girolamo.*

Vienna, Conte Lanckoronski: *Predica di Santo Stefano.*

Warwick Castle, Conte di Warwick: *Assunzione della Vergine e quattro Santi.*

* * *

Ridolfo Ghirlandaio,[1] figlio di Domenico, nato nel 1483, fu tra i molti che studiarono i cartoni di Michelangelo per la *Battaglia di Pisa*, e in corrispondenza con Raffaello nel tempo in cui questi risciacquava in Arno gli umbri drappi. Seguì Fra' Bartolommeo, ma non si fece una propria maniera ben chiara e netta, onde ci appare alquanto ecclettico. Furon discepoli di Ridolfo: Mariano da Pescia, morto giovane, Toto del Nunziata, che lavorò assai in Inghilterra, e Michele Tosini, sopra tutti carissimo al maestro. Michele fu detto di Ridolfo, perchè osservò il Ghirlandaio come padre, e con lui visse ed operò lungamente. Ridolfo, nella vecchiaia, oppresso dalla gotta e da altri malanni, si faceva tuttavia portare sopra la sua seggiola nel Palazzo del duca Cosimo per vedere i nuovi lavori. E una volta, di sera, nel partirsi, disse: — Io moro contento, perocchè potrò portar nuova di là ai nostri artefici d'aver veduto risuscitare un morto, un brutto divenir bello, ed un vecchio ringiovanito. Si partì per fare questi bei racconti nel mondo di là l'anno 1561.

L'educazione ghirlandaiesca, che segna un'impronta incancellabile in tutta l'opera di Ridolfo Bigordi, avviato alla pittura, dopo la morte del padre, dallo zio David, si manifesta specialmente nell'ancona del 1501 raffigurante lo *Sposalizio di Santa Caterina* (fig. 369), in Sant'Jacopo di Campo Corbolini, a Firenze: povera cosa, e anche guasta da restauri. Siamo davanti all'opera di un pittore ritardatario, che svolge la sua composizione tutta in primo piano, in superficie: la Vergine in un'arcaistica mandorla saettata da raggi, Santa Caterina in piedi sopra la ruota, Santa Margherita in ginocchio, presso un

---

[1] Baldinucci (Filippo), *Ridolfo Ghirlandaio*, in *Notizie*, III, 1813, pag. 350; Calzini (E.), *Di un probabile ritratto di Emilia Pia attribuito a Ridolfo Ghirlandaio*, in *Rassegna bibliografica*, XV, 1912, F. 19; Borenius (T.), *Portrait of an Ecclesiastic by Ridolfo Ghirlandaio*, in *Burlington Magazine*, XXIII, 1913, pag. 65; Perkins (Mason F.), *Un ritratto di Ridolfo Ghirlandaio*, in *Rassegna d'Arte*, II (XV), 1915, pag. 19; Poggi (G.), *Di un ritratto inedito di Cosimo de' Medici, dipinto da Ridolfo del Ghirlandaio nel 1531*, in *Rivista d'Arte*, IX, 1916-8, pagg. 250-252; Berenson (Bernard), *The Florentine Painters* cit., ed. 1908, 139-141; Cavalcaselle e Crowe, *Storia* cit., Firenze, Le Monnier, 1908, 49-80.

goffo drago dalla testa di bove e il rostro d'uccello di rapina, un adoratore ricantucciato nell'angolo, da cui solleva a fatica la testa secca, scolpita nel legno, due angeli in alto, lignei, con rami di giglio e la corona. Il colore è fosco, i contorni duri; paese e nubi sembrano grossolane variegature nel legno, i gigli

Fig. 369 — Ridolfo: *Sposalizio di Santa Caterina* nella Chiesa di Sant'Jacopo a Firenze.
(Fot. Alinari).

e i garofani, nel vaso, spuntano da un mazzo di torbide rose come da un grosso cavolfiore in cui il devoto orante li abbia piantati. I tipi si stampano su moduli ghirlandaieschi, specialmente quelli della Vergine e del committente, ritratto determinato con vivezza nelle sue crude linee.

Ancora vediam forme scolpite nel legno, torbide, con sguardi corrucciati, nei santi Girolamo e Nicola che fiancheggiano la colonna, da cui il martire Sebastiano (fig. 370), in languido atteg-

giamento peruginesco, volge lo sguardo agli angioletti e alla corona del martirio. Il temperamento pesante e materiale dell'erede dei Ghirlandaio si manifesta ovunque, nei contorni segnati da una linea marcata e continua, negli scavi lignei delle guance,

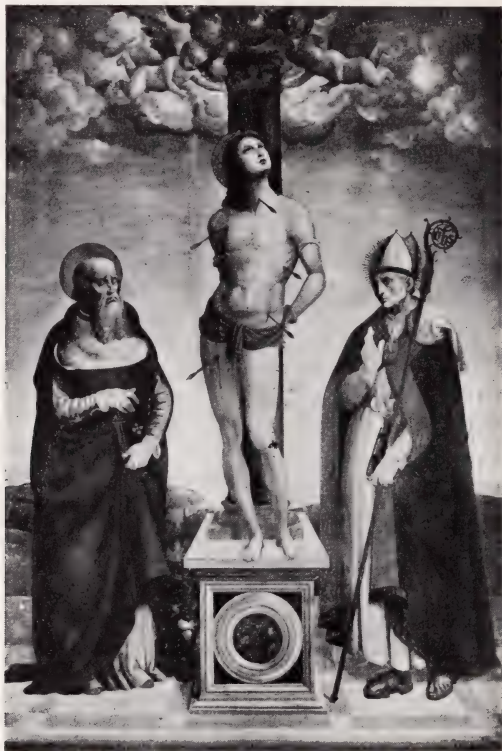



Fig. 370 — Ridolfo: *Tre Santi*
nella Chiesa di San Domenico a Pistoia.
(Fot. Alinari).

nella compattezza della forma e del colore, torbido smalto, nella inflessibilità degli atteggiamenti, nel peso enorme delle nuvole gravanti, con le ombre nere, sul vertice della composizione, che vorrebbe disegnare una piramide, e rimane un acuto triangolo.

Le forme inceppate e lignee di Ridolfo trovano per la prima volta vivacità di movimento nel quadro della Galleria Nazio-

nale di Londra: *La via al Calvario.* Il paese, con i suoi cumuli di montagne, si svolge ancora in superficie, senza profondità; i gruppi di soldati e donne intorno al Cristo ripetono lo schema triangolare, ma la scena è varia, animata di alberi e di macchiette, e la folla che circonda il Cristo ne riecheggia il passo faticato. I ricordi ghirlandaieschi si uniscono a impressioni vive dall'arte di Piero di Cosimo: ad esempio, l'aguzzino che apre

Fig. 371 — Ridolfo: *Miracolo di San Zanobi* nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Fot. Anderson).

il corteo e il vecchio dal berretto nero, dietro il gruppo delle donne, mentre il soldato che sospinge la vittima imita il ghigno satanico di una testa urlante di guerriero leonardesco nella Raccolta di Budapest, e il centurione a cavallo, col suo profilo acuto sotto l'elmo tutto punte e raffi, dimostra che Ridolfo ha veduto il rilievo del busto di Scipione, o il disegno di guerriero, in armi pompose, sopra un foglio di Leonardo nel Museo Britannico di Londra. Le forme, allungate, hanno per-

duto alquanto dell'antica pesantezza, i panneggi disegnan pieghe fluenti, i corpi delle Marie si snodano, attenuando l'antica inflessibilità; il colore, sempre osseo, ha talora delicatezza di bianchi trasparenti, talora note vivide e chiassose, soprattutto nel giaco

Fig. 372 — Ridolfo: *Funebri di San Zanobi* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Anderson).

del soldato che trascina per la fune il Cristo, giaco tricolore, giallo canario, rosso e nero.

Questa vivacità, raggiunta per un istante dal monotono e stucchevole Ridolfo, già vien meno nelle tavolette della *Vita di San Zanobi* (figg. 371-372), appartenenti alla Galleria degli Uffizî e celebrate come suoi capolavori. Erede dei Ghirlandaio, accurati ritrattisti, il pittore circonda il fanciullo risuscitato dal santo vescovo di una cerchia di personaggi, che per la maggior parte sono acuti ritratti, appunto come suo padre Domenico adunava le proprie conoscenze fiorentine per animar la

cerimonia del *Battesimo di Cristo* nella Cappella Sistina, o gli avvenimenti della Vergine in Santa Maria Novella. Ridolfo supera tutti i piccoli artefici della cerchia di Fra' Bartolommeo, di Mariotto Albertinelli e dei Ghirlandaio quando scalpella le vigorose teste del vecchio e del giovane che si stringono l'un l'altro nell'ansia dell'istante, o quando, contro la neutra parete di una chiesa in penombra, lumeggia l'ossea superficie di una

Fig. 373 — Ridolfo: *Funebri di San Zanobi* **nella** Galleria Corsini di Roma.
(Fot. Anderson).

testa di giovinetto ricciuto. Ma nel gruppo dei chierici è l'erede di David, il ritrattista materiale e minuto che determina ogni grinza, e ristampa i tipi dalle grosse labbra cascanti, togliendo anche la giusta proporzione antica alle forme grosse e tozze; nelle figure del centro ci si presenta come il più manierato e arido seguace di Fra' Bartolommeo nel momento raffaellesco. Monotono, morto, il fondo grigio di case e di chiese, tagliate nel legno, dove ecco il discepolo dei minuziosi Ghirlandaio mostrarci le scalette che s'arrampicano come seghe lungo il campanile e, su per le scalette, una formica nera, il campanaro.

Gli stessi caratteri presenta l'altra tavoletta: i *Funebri del Santo,* dove tutti, anche i Vescovi che trasportano in ritmo lento e solenne la bara, hanno un solo pensiero: mettersi bene in posa davanti al pittore-fotografo che deve ritrarli. Come nell'altra scena, le immagini son grandi fuor di misura e macchinose, e lo

Fig. 374 — Ridolfo: *Sposalizio di Santa Caterina*
« Le Quiete », presso Firenze.
(Fot. Alinari).

spazio è riprodotto a stento: basti vedere quel grosso albero che quasi cozza contro la bara. Composizione meglio ordinata che nella tavola del *Miracolo,* ma enorme peso di forme, pretese di grandiosità, lustre figure sopra un fondo di edifici e di cielo opaco, sordo.[1]

Le pale di Fra' Bartolommeo e di Raffaello furon modelli a Ridolfo quando compose lo *Sposalizio di Santa Caterina* nel

---

[1] Il tratteggio ghirlandaiesco infonde maggior vivezza al disegno per i *Funebri,* nella Galleria Corsini a Roma (fig. 373).

Conservatorio delle Quiete, presso Firenze (fig. 374). Il pittore, aiutato in questa pala dallo scolaro Michele, sopprime gli enfatici baldacchini del frate per mettere a nudo l'abside con la sua smisurata conchiglia, senza riuscir a dare allo spazio profondità, chiaro organismo. Stampa un ornamento di stelle sul manto di un santo, di fiorellini sulla veste di una martire, spalanca nel

Fig. 375 — Ridolfo: *L'Annunciazione*
nella Cappella dei Priori in Palazzo Vecchio a Firenze.
(Fot. Alinari).

volto scarno di San Rocco due occhi paurosi, colloca presso Caterina un troncone di ruota, in tutto rivela un'uggiosa mediocrità, negli aspetti melensi delle figure, nei fiori di stoffa pigiati in un mazzolino rigido, da cui spuntano goffamente tre garofani, proprio come nell'ancona del 1501.

Nel 1514 doveva esser compiuta la decorazione pittorica della Cappella dei Priori per opera di Ridolfo, che ci si mostra in tutta la povertà della sua fantasia quando fregia le pareti (fig. 375) di riquadri adorni, come diplomi, da rami d'ulivo

e da svariate cose, intorno a targhe con scritte, e quando, nel soffitto della tribuna (fig. 376) e nella volta (fig. 377) della Cappella, imprigiona, entro tondi, rettangoli e spazi irregolari, grosse figure di Apostoli e di Evangelisti e teste alate di cherubi, angioloni di stoppa. Nell'*Annunciazione*, il pittore, che in questi affreschi si valse di aiuti, ricordò le composizioni vinciane,

Fig. 376 — Ridolfo: Decorazioni della Tribuna nella Cappella dei Priori in Palazzo Vecchio a Firenze. (Fot. Alinari).

modificando sopra tipi leonardeschi il volto rotondetto della Vergine e svolgendo la scena all'aperto: Maria, sulla soglia della stanza da letto, davanti al più strambo e goffo leggìo che mente di pittore abbia sognato per imitar le barocchette forme del leggìo di Leonardo, l' angelo scaraventato nello spazio dalle saette della luce divina.

Nell'*Assunta* del Duomo di Prato (fig. 378) si ritrovano le caratteristiche più note di Ridolfo: smalto lucente, foschìa d'ombre, cura tutta materiale di particolari, sagome angolose

di volti; sola novità l'allungamento delle figure prima tozze e goffe, allungamento strano di forme che rimangono rigide, assottigliandosi dalla base ampia alla testina microscopica, quasi meccanicamente stirate in altezza.

Qualche notevole opera il figlio di Domenico Ghirlandaio ha lasciato nel campo del ritratto. Del 1509 è il *Busto muliebre* della

Fig. 377 — Ridolfo: Decorazione di volta
nella Cappella dei Priori in Palazzo Vecchio di Firenze.
(Fot. Alinari).

Galleria Pitti (fig. 379), imitazione pesante dai ritratti di Raffaello, nel costume orlato di velluto nero, nello studio di arrotondar la massa delle chiome, sciogliendone poi qualche filo. Ma sembrano caduti dalla capigliatura, quei fili che si strascicano disordinati e senza vita sulle spalle nude, e il nastro ha i fioretti a stampa proprî di questo ritardatario pittore, e i festoncini dello scollo paion di stucco. La forma è rigida, inflessibile; le mani, che Leonardo e Raffaello rappresentano con ogni cura, nei ritratti, come elemento di sensibilità squisita, tocco ultimo

alla pittura di un carattere, non appaiono nel quadro del Ghirlandaio, che a fatica si stacca dagli schemi quattrocenteschi. In ogni modo la testa, coi lineamenti massicci e rilevati da ombre grevi, è una vigorosa massa plastica, animata dallo sguardo energico degli occhi neri.

Anche questa forza rude del modellato manca al *Ritratto*

Fig. 378 — Ridolfo: *L'Assunta*
nella Cattedrale di Prato.
(Fot. Alinari).

virile della Galleria Corsini a Firenze (fig. 380), tipico esempio dell'arte di Ridolfo nell'angolarità dei contorni, corrosi da un'ombra densa di carbone, e nel convenzionale disegno delle labbra, a festoncini, proprio come si vede nella maschera di un buon vecchietto arzillo e arricciolato, già nella Collezione Doetsch (fig. 381).

Svariate attribuzioni ha avuto il ritratto di una dama detta *La Monaca* (fig. 382), nella Galleria Pitti a Firenze, imitazione della *Gioconda*, e più dei ritratti di Raffaello. Lignea, nella sua generica rotondità, la forma, duri i contorni, compatto l'osso del colore, l'espressione scialba: tutte caratteristiche frequenti nell'arte di Ridolfo. L'ombra schiaccia l'occhio sinistro.

Fig. 379 — Ridolfo: *Busto muliebre* nella Galleria Pitti.
(Fot. Anderson).

Tra la folla assistente al *Miracolo di San Zanobi*, un vecchio dal viso oblungo ci richiama il *Ritratto di Hieronimus Benivenius* (fig. 383), già nella Collezione di Lady Henry Somerset a Reigate, seduto in poltrona, con un fazzoletto pendulo da una mano, un libro socchiuso nell'altra, fisionomia di vecchia dama dagli occhi cavi, la bocca pallida e dura, il volto oblungo tra i

cernecchi grigi inanellati. Notevoli il taglio del ritratto e la facilità della posa, che ci mostrano il pittore libero dagli schemi quattrocenteschi.

Vicino a questo, il *Ritratto di gentiluomo* nella Raccolta di Lord Chatsworth (fig. 384), con ombre lucide e intense, occhi di

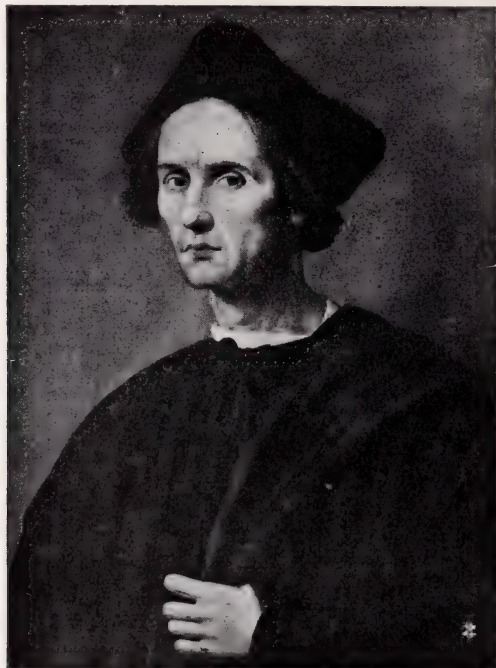



Fig. 380 — Ridolfo: *Ritratto virile* nella Galleria Corsini di Firenze. (Fot. Alinari).

vetro, chiome folte che lascian scoperta l'ampiezza della fronte, volto oblungo emaciato. Contrasta al contorno sommario del busto, ondato convenzionalmente, l'esecuzione minuziosa dei capelli illuminati uno ad uno, dei baffi come fili d'erba, irti: minuzia ove riappare, in quest'opera da manierista del tardo Cinquecento, l'erede dei Ghirlandaio. [1]

---

[1] Prossima di tempo al ritratto Chatsworth è una pala d'altare nella chiesa di Santo Spirito a Prato, ignorata opera di Ridolfo, a imitazione dell'arte di Fra' Bartolommeo. I pan-

Il più vivo ritratto dipinto da Ridolfo era nella collezione di Lord Beckett a Londra (fig. 386). Singolare questa fisionomia asimmetrica e contorta, di storpio, rivelata da un riflesso

Fig. 381 — Ridolfo: *Ritratto*, già nella Collezione Doetsch.

di luce, scolpita vigorosamente dall'ombra. La mano è inerte, le ciocche s'incollano alla fronte, e son segnati uno ad uno da un filo di luce gli ispidi peli a contorno del mento raso.

---

neggi sottili, il chiaroscuro lustro, l'architettura smilza e lignea, son forme tipiche di Ridolfo (fig. 385).

Scolaro e collaboratore di Ridolfo Ghirlandaio fu Michele, chiamato, a causa della predilezione che per lui ebbe il Maestro, Michele di Ridolfo. Basterà indicare tra le sue opere più note lo *Sposalizio di Santa Caterina,* nella Galleria dell'Accademia a Firenze (fig. 387). Il pittore abbandona la scena tradizionale del

Fig. 382 — Ridolfo: *La Monaca* nella Galleria Pitti a Firenze. (Fot. Anderson).

bambino seduto sulle ginocchia della Vergine a inanellar la mano di Caterina da Siena, come si vede nelle pale fiorentine, di Fra' Bartolommeo ad esempio, e ci ripete la scena dello *Sposalizio della Vergine,* sostituendo al gran sacerdote Maria, che unisce le mani degli sposi. San Giovanni, testimone della Santa, legge compunto nel suo libro di preghiere, San Paolo, testimone di Cristo, inalbera lo spadone minaccioso; il vecchierello David strimpella suoni sulla sua arpa, a celebrare l'avve-

nimento; due angeli lo accompagnano con mandola e violino dalle nuvole, due gettan fiori. La magra invenzione subito dà

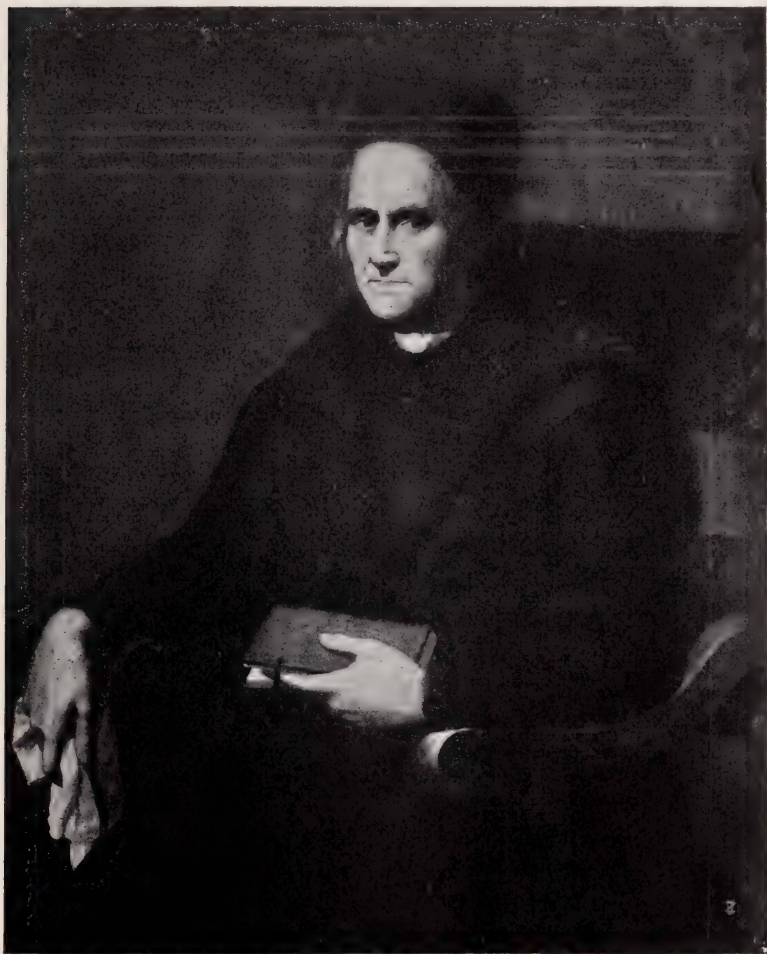



Fig. 383 — Ridolfo: *Ritratto di Hieronimus Benivenius* nella Raccolta di Lady Henry Somerset a Reigate.

l'idea di un meschino intelletto, idea confermata dalle fisionomie malinconiche, dai colori scialbi, dalla ricerca di una melensa leggiadrìa.

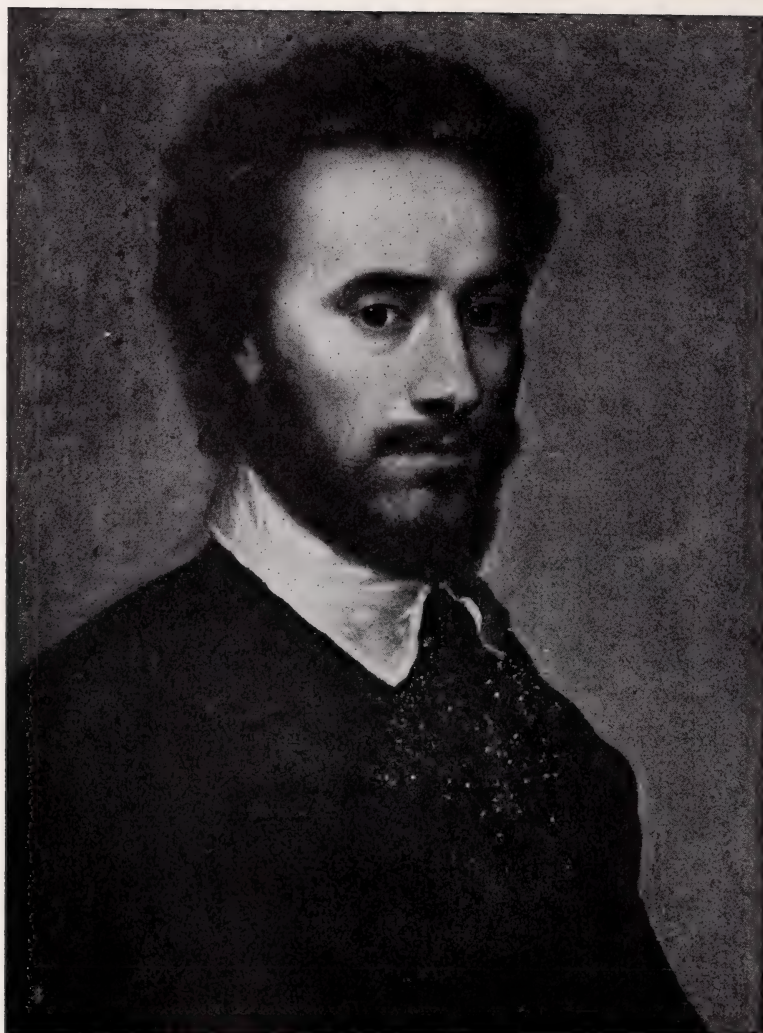



Fig. 384 — Ridolfo: *Ritratto di gentiluomo,* nella Galleria di Chatsworth.

Le testine degli angeli, i riccioli composti a fatica, a furia di rinchiuder le ciocche in trucioli di carta, lo studio particolaristico delle chiome illuminate filo per filo, la fredda tonalità delle carni appena tocche da uno smunto rosa, l'assoluta mancanza di vita nell'occhio languido e vitreo, ci inducono a pensare che sia opera non di Ridolfo, ma di Michele di Ridolfo,

Fig. 385 — Ridolfo: Pala d'altare
nella Chiesa di Santo Spirito in Prato.
(Fot. Brogi).

il *Ritratto di giovane donna* con attributi di Santa Caterina, nella Galleria Borghese a Roma (fig. 388). Il modello raffaellesco, molto prossimo alla *Maddalena* Doni, eleva un poco sopra il livello della pala di Santa Caterina questo ritratto dai toni chiari, scialbi, cangianti.

Con minore sicurezza pensiamo al seguace del Ghirlandaio davanti a un ritratto muliebre, nella Collezione Widener a

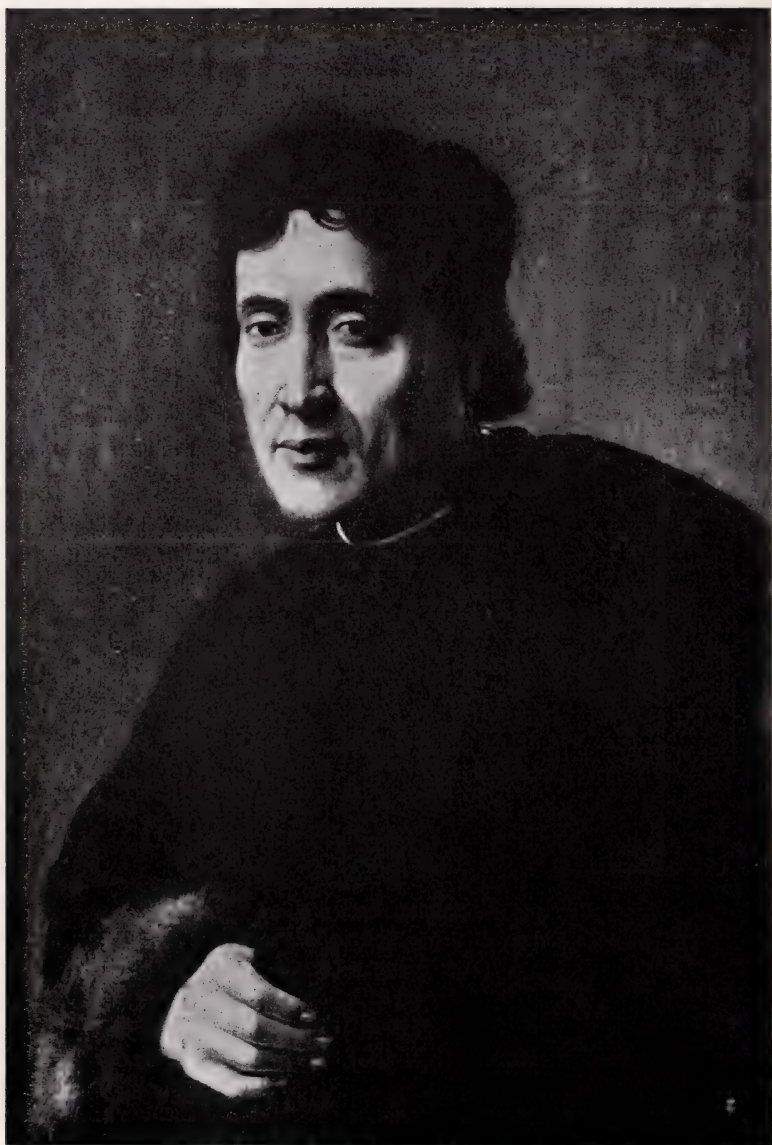



Fig. 386 — Ridolfo: *Ritratto*, nella collezione di Lord Beckett a Londra.

Filadelfia, attribuito al Bigordi (fig. 389). Vi pensiamo appunto per l'affinità di colore, di espressione, di lumeggiatura col ritratto Borghese, per una ricerca di leggiadrìa ignota a Ridolfo. L' opera, tuttavia, sarebbe un'eccezione nell' arte meschina di Michele: la povertà del modellato è compensata

Fig. 387 — Michele di Ridolfo: *Sposalizio di S. Caterina*, nella Galleria dell'Accademia di Firenze. (Fot. Alinari).

dalla grazia dell'atteggiamento, in armonia con la timidezza del tipo scolorito, con la vaga acconciatura delle chiome avvolte a corona. Forse guardando alle opere di Andrea del Sarto, creò in questo ritratto il suo capolavoro, il piccolo pittore, veramente Michele di Ridolfo, che ci ripresenta le caratteristiche

Fig. 388 — Michele di Ridolfo: *Ritratto di giovane donna* nella Galleria Borghese a Roma.
(Fot. Anderson).

Fig. 389 — Michele di Ridolfo: *Ritratto muliebre* nella Collezione Widener a Filadelfia.

del suo maestro in una forma più dolce, in toni più smorti e trasparenti, e ne eredita, impoverito, il sangue già povero.[1]

---

1 Catalogo delle opere di Ridolfo Ghirlandaio e di Michele di Ridolfo:
Bergamo, Accademia Carrara, Collezione Morelli: *Busto virile.*
Berlino, Friedrich's Museum: *Natività.*
Budapest, Galleria nazionale: 58. *Natività* (1510).
Colle di Val d'Elsa, Sant'Agostino: *Pietà* (1521).
Filadelfia, Elkins Park, Coll. Widener: 191. *Ritratto muliebre.*
Firenze, Accademia di Belle Arti:
Sposalizio di Santa Caterina (Michele di Ridolfo).
— Bigallo: *Predella* (1515).
— Chiesa di S. Giuseppe: *L'Annunciazione.*
— Sant'Jacopo in Campo Corbolini: *Sposalizio di S. Caterina.*
— Santo Spirito: *Gesù sulla via del Calvario.*
— Palazzo Torrigiani: *Ritratto.*
— Galleria Corsini: 129. *Ritratto.*
— Palazzo Vecchio, Cappella dei Priori: Freschi (1514).
— Galleria degli Uffizî: 1275 e 1277. *Miracoli di San Zanobi* (1510).
— Galleria Pitti:
224. *Ritratto di dama* (1509).
Sacra Famiglia (Michele di Ridolfo).
— Museo di San Marco: *San Girolamo* (Ridolfo e Michele di Ridolfo).
Firenze (dintorni di), La Quiete:
S. Sebastiano.
Lo Sposalizio di Santa Caterina.
Londra, Galleria Nazionale: 1143. *Cristo sulla via del Calvario.*
— ex Collezione di Lord Beckett: *Ritratto virile.*
— Collezione George Salting: *Ritratto di Girolamo Benivieni.*
Lucardo (presso Certaldo): *Madonna coi Santi Pietro, Martino, Giusto, Gio. Battista.*
Milano, Collezione Benigno Crespi (ora dispersa): Piccolo trittico con la *Natività e Santi.*
New Haven (U. S. A.), Collezione Jarves: 97. *Madonna e Santi.*
Parigi, Louvre: *Incoronazione della Vergine* (1503).
Pietrogrado, Romitaggio: 40. *Ritratto di vecchio.*
Pistoia, S. Pietro Maggiore: *Madonna e Santi* (1528).
Prato, Duomo: *Madonna che dà la cintola a Tommaso* (1514).
Reigate (Surrey), The Priory, Collezione Somers Somerset: *Ritratto di Girolamo Benivieni.*
Roma, Galleria Borghese: *Ritratto di dama* (Michele di Ridolfo).
Wantage Lockinge House: *Ritratto di giovane uomo.*

IV.

ANDREA DEL SARTO

LA VITA. — L'OPERA: La prima opera conosciuta, ossia il *Noli me tangere* degli Uffizi. Stesse forme nel primo affresco del chiostro dell'Annunziata (1509-1510); gli altri freschi con il seguito delle *Storie di San Filippo Benizzi*. Le ombre colorate, le tonalità nebulose nell'*Annunciazione* della Galleria Pitti. Altra *Annunciazione*, più tarda, della stessa Galleria. Sfaccettature dei piani e variar di luci nella *Pietà* dell'Hofmuseum di Vienna. Il *Corteo dei Magi* nel chiostro dell'Annunziata. Fusione delle immagini nell'atmosfera velata d'un interno: *La Natività di Maria* nel chiostro suddetto. Opere del tempo di questo dipinto: *Ritratto muliebre* alla Galleria del Prado. Marezzature di luce nel *Cristo morto* dell'Accademia fiorentina. I primi monocromi dello Scalzo e gli affreschi del *Battesimo delle turbe* nel chiostrino (1517) e dell'*Arresto del Battista*, affermanti tendenze michelangiolesche. Opere di Andrea al ritorno di Francia, nello stesso chiostrino: il *Banchetto di Erode* (1521); la *Decollazione del Battista*, *Salomè che presenta a Erodiade la testa del Battista*, la *Fede*, la *Speranza*, l'*Annuncio dell'Angelo a Zaccaria*. Capolavoro di Andrea nello Scalzo: la *Visitazione* (1524). Affresco, più tardo (1527), della *Nascita di S. Giovanni*, nello stesso luogo. La *Madonna delle Arpie* (1517) ispirata a Fra' Bartolommeo. Con essa si aggruppano l'autoritratto nella Galleria Cook a Richmond e l'altro nella Galleria Pitti, l'effigie d'uno scultore nella Galleria Nazionale di Londra, la tavoletta col busto del *Redentore* nella chiesa dell'Annunziata. Di poco posteriori: la *Disputa della Trinità* nella Galleria Pitti, la *Sacra Famiglia* e la *Carità* (1518) nel Louvre. Il *Tributo a Cesare* nella Villa Reale di Poggio a Caiano (1521). Con quest'affresco si associa: la *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* nel Romitaggio di Pietrogrado. Tavola della *Deposizione* per le monache di S. Pietro a Luco in Mugello (1524), e altre opere di maniera: la *Madonna della Scala* al Prado. Ancora un capolavoro: la *Madonna del Sacco* nel Chiostrino dei Morti all'Annunziata. Prossimo di tempo: il *Ritratto muliebre* di Berlino. L'*Assunzione* a Pitti. L'*Annunciazione* in questa Galleria (1525) cimasa dell'ancona, opera di scuola, a Berlino; la tavola dei *Quattro Santi* (1528), il *Cenacolo* di San Salvi (1529) e l'autoritratto tra quelli dei pittori a Pitti. La *Sacra Famiglia*, pure in questa Galleria, e l'altra dipinta per Ottaviano de' Medici, opere degli ultimi tempi del maestro; così quella Barberini. Il *San Giovannino* della Galleria Pitti e lo stendardo per la Compagnia di San Giacomo. Teatralità di scena nel *Sacrificio d'Abramo* a Dresda. — EPILOGO.

Andrea di Agnolo o Andrea del Sarto nacque il 17 luglio 1486.[1] Il suo cognome è ignoto; quello di Vannucchi fu aggiunto

[1] Vasari, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (ed. Sansoni, con i commenti di Gaetano Milanesi, vol. V); Vasari, *Vite* sudd. (traduzione tedesca, con i commenti di Tieschke, Gottschewski e Gronau; vol. VI, con quelli di Gronau, Strassburg, 1906); Biadi, *Notizie inedite*

male, chè la cifra di due A, de' quali uno capovolto, ad intreccio, interpretata per una A e una V, fece inventare il nome di Vannucchi, mentre il monogramma è semplicemente l'insieme delle due iniziali dei nomi del pittore e del padre suo, cioè *Andreas Angeli*.

Nel 1493, a sette anni, fu messo all'orafo, secondo quanto ci narra il Vasari; nel 1508, a ventidue anni, si matricolò all'Arte de' Medici e degli Speziali. Suo educatore fu Piero di Cosimo; subì gli influssi di Fra' Bartolommeo e Michelangelo. Iniziò il lavoro, che gli dette fama, con le pitture nel chiostrino dell'Annunziata di Firenze: *San Filippo che veste il lebbroso*, i *Motteggiatori del Santo fulminati*, la *Liberazione dell'ossessa*, la *Resurrezione del fanciullo*, il *Bacio della reliquia*, che porta segnato in una cartelletta del primo gradino dell' altare: A · D · M · D · X. Continuò a lavorare nel chiostrino dell'Annunziata durante il 1511, quando colorì la storia dell'*Adorazione de' Magi*, e iniziò quella della *Natività*, che condusse a fine nel 1514.

In quest'anno prese a dipingere in fresco di terretta, a monocromato, nel chiostro della Compagnia di San Giovanni Battista detto lo Scalzo, le *Storie del Santo* e le figure delle quattro *Virtù*; dipinse la storia della *Predicazione di San Giovanni* e la figura della *Giustizia* nel 1515; nell'anno seguente finì l'ornamento di sopra a quattro quadri nello Scalzo, cioè il *Battesimo di Cristo*, la *Carità*, la *Giustizia* e la *Predicazione di San Giovanni:* affreschi nella parete di faccia alla porta d'ingresso. Nel 1517, finì la storia della *Cattura di San Giovanni*,

---

della vita d'Andrea del Sarto, Firenze, 1829; REUMONT (ALFRED), *Andrea del Sarto*, Leipzig, 1835; CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della Pittura in Italia* (trad. italiana), vol. XI: *Andrea del Sarto*, da pag. 80 a pag. 150, Firenze, 1898; GUINESS (H.), *Andrea del Sarto*, London, 1899; BERENSON (BERNARD), *Drawings of florentine Painters*, London, 1903; BERENSON (BERNARD), *The Florentine Painters of the Renaissance*, G. P. Putnam's Sons, New York a. London, 1909; BURCKHARDT-BODE, *Der Cicerone*, IX ed., 1904; RICCI (CORRADO), *Un disegno di Andrea del Sarto per la tavola di Poppi ora a Pitti*, in *Rivista d'Arte*, a. III, 1905, p. 142 e segg.; RICCI (CORRADO), *Un disegno di Andrea del Sarto* (per la *Sacra Famiglia* del Prado), in *Rivista d'Arte*, V, 1907; KNAPP (FRITZ), *Andrea del Sarto*, in *Künstler-Monographien* di H. Knacfuss, Biellefeld u. Leipzig, 1907; CIONI (M.), *Il codicillo d'Andrea del Sarto*, in *Rivista d'Arte*, VI, 1909; SINIBALDI (GIULIA), *Le opere di Andrea del Sarto che si conservano a Firenze*, in *L'Arte*, annata XXVIII, Roma, 1925.

nel chiostro stesso, ed eseguì la tavola con Nostra Donna e due santi, detta la *Madonna delle Arpie*, per le monache di S. Francesco in via Pentolini.

Fu in quell'anno 1517 che prese, per mala sua sorte, in moglie Lucrezia di Bartolomeo del Fede, rimasta vedova di Carlo di Domenico Berrettaio.

Nella prima edizione, il Vasari ci rappresenta Andrea del Sarto che, invaghito della donna, aveva abbandonato gli studi dell'arte, « et in gran parte gli aiuti del padre e della madre. Morto il marito di lei, la prese per sua donna... Et non solo questa cosa fu cagione di travagliar l'animo d'altri suoi domestici; ma in poco tempo ancor la pace di lui, che divenutone geloso et capitato a mani di persona sagace, atto a rivenderlo mille volte et fargli supportare ogni cosa; chè datogli il tossico delle amorose lusinghe, egli nè più qua nè più là faceva, ch'essa voleva: et abbandonato del tutto que' miseri e poveri vecchi, tolse ad ajutare le sorelle et il padre di lei in cambio di quegli. Onde chi sapeva tal cose, per la compassione si doleva di loro, et accusava la semplicità d'Andrea essere con tanta virtù ridotta in una trascurata et scelerata stoltizia... E non ostante che i garzoni suoi indovinassono per imparar qualcosa nello star seco, non fu nessuno, o grande o piccolo, che da essa con cattive parole o con fatti, nel tempo che vi stesse, non fussi dispettosamente percosso; del che, ancora ch'egli vivessi in questo tormento, gli pareva un sommo piacere ».

Nel 1518, chiamato in Francia da Francesco I, vi andò e vi fece il ritratto di Enrico d'Orléans e una *Carità*; ma nè i doni, nè i ricchi compensi valsero a trattenerlo alla Corte francese, chè « venute alcune lettere da Fiorenza, le quali gli scriveva la moglie, cominciò a pensare di partirsi, e partì, promettendo al Re di far presto ritorno; ma, tornato a Firenze, consumò gli scudi d'oro che gli avevano riempite le tasche, e si dette bel tempo. Ma nondimeno, volendo egli tornare, potettero più in lui i pianti e i preghi della sua donna, che il proprio bisogno e la fede promessa al Re ».

Nel 1519 gli fu allogata la pittura del Cenacolo di San Salvi, e riprese il lavoro dello Scalzo, dipingendo due Virtù, la *Fede* e la *Carità*. La pittura di quel chiostrino, nel tempo ch'egli rimase lontano dalla patria, era stata affidata al Franciabigio, pensandosi che egli non dovesse mai più tornare, ma quando si vide Andrea di ritorno, lo si rimise all'opera. Nel 1521 il pittore lavorò in fresco nella villa di Poggio a Caiano e, subito dopo, nel chiostrino, dipinse il *Convito di Erode*, la *Decollazione di San Giovanni*, *Salomè che ne presenta la testa ad Erode*, l'*Annuncio dell'Angelo a Zaccaria*. E continuò dal 1522 al 1524 a dar opera alle istorie del chiostrino e alle figure delle Virtù. Nel 1523 vi colorì la *Speranza*, nel 1524 la storia della *Visitazione di Sant'Elisabetta*. Finì il ciclo solo nel 1526, dipingendovi la storia della *Nascita di San Giovanni Battista*.

Tra un affresco e l'altro del chiostrino dello Scalzo, fece molte cose; copiò il *Ritratto di Leon X* dipinto dall'Urbinate per darlo a Federico II duca di Mantova. Aveva questi ottenuto in dono da Clemente VII il ritratto di Raffaello, « onde fu ordinato in Fiorenza a Ottaviano de' Medici, sotto la cui cura e governo erano Ippolito ed Alessandro, che incassatolo lo facesse portare a Mantova. La qual cosa dispiacendo molto al Magnifico Ottaviano, che non avrebbe voluto privar Fiorenza d'una sì fatta pittura, si maravigliò che il Papa l'avesse corsa così ad un tratto: pure rispose che non mancherebbe di servire il Duca, ma che essendo l'ornamento cattivo, ne faceva fare un nuovo, il quale, come fosse messo d'oro, manderebbe sicurissimamente il quadro a Mantoa. E ciò fatto, messer Ottaviano per salvare, come si dice, la capra e i cavoli, mandò segretamente per Andrea, e gli disse come il fatto stava, e che a ciò non era altro rimedio che contrafare quello con ogni diligenza, e mandandone un simile al Duca, ritenere, ma nascostamente, quello di mano di Raffaello. Avendo dunque promesso Andrea di fare quanto sapeva e poteva, fatto fare un quadro simile di grandezza ed in tutte le parti, lo lavorò in casa di messer Ottaviano segretamente; e vi si affaticò di maniera,

che esso messer Ottaviano, intendentissimo delle cose dell'arti, quando fu finito non conosceva l'uno dall'altro, nè il proprio e vero dal simile, avendo massimamente Andrea confraffatto infino alle macchie del umido come era il vero a punto. E così nascosto che ebbero quello di Raffaello, mandarono quello di mano d'Andrea in un ornamento simile a Mantoa: di che il Duca restò soddisfattissimo ».

La copia del *Ritratto di Leone X* risale al 1526, l'altra di quello di *Giulio de' Medici*, pure di Raffaello, allo stesso anno, in cui gli fu pagata anche la tavola per le monache di San Piero a Luco in Mugello; nel 1525 colorì l'affresco della *Madonna del Sacco*, nel chiostro grande dell' Annunziata di Firenze, suo capolavoro.

Vennero tempi tristi per Firenze: Ottaviano de' Medici, suo protettore, si partì senza neppure ritirare un quadro allogatogli. Nel 1529, essendo fuggiti alcuni capitani dalla città, egli « dipinse nella facciata del Palazzo del Podestà e in piazza non solo detti capitani, ma ancora alcuni cittadini fuggiti e fatti ribelli ». Finito l'assedio, quando Fiorenza si riempì di soldati, di lanzi appestati, che lasciarono infetta la città, Andrea del Sarto si ammalò e, « senza trovar rimedio al suo male e senza molto governo, standoli più lontana che poteva la moglie per timor della peste, si morì (dicono) che quasi nissuno se ne avvide », e fu sepolto nel presbiterio della chiesa della SS. Annunziata da lui adorna, parata di tutte le grazie dell'arte sua. Morì il 22 gennaio 1531.

* * *

Non è possibile vedere, nella prima opera di Andrea del Sarto, il *Noli me tangere* (fig. 390) della Galleria Uffizî a Firenze, qualche affinità con l'arte di Piero di Cosimo, che il Vasari dice aver tenuto nella propria bottega Andrea del Sarto; si ha invece la prova della collaborazione col Franciabigio nel momento in cui il piccolo maestro dipingeva la *Madonna in trono fra i Santi Giovanni Battista e Giobbe.* Le immagini

Fig. 390 — Andrea del Sarto: *Noli me tangere,* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Alinari)

han forme cilindrate, grevi, tornite, che i drappi fasciano della loro pesantezza; anche lo stendardo si affusa intorno all'asta della croce in una massa compatta, immota, di cui

Fig. 391 — Andrea d. S.: Studio di pala, nella Raccolta del Louvre. (Fot. Braun).

l'aria non può vincere il peso. Soltanto si osserva, al confronto con le opere del collaboratore, una maggior sicurezza di modellato e una velatura d'ombra più diffusa e più morbida, che intenerisce le carni delle figure e aggiunge valor pittorico al

paese, sfumandone le linee, rendendone indecisi i contorni. Così le erbe della siepe non hanno la rigidezza legnosa che loro infonde il Franciabigio: minute, esili, s'agitano in un brivido leggiero.[1]

Le stesse forme si vedono nel primo dei cinque affreschi dipinti per il chiostro dell'Annunziata, tutti raffiguranti *Storie di San Filippo Benizzi* ed eseguiti nel biennio 1509-1510. Nella prima storia, *La Guarigione del lebbroso* (fig. 392), Andrea è il compagno del Franciabigio: costruisce figurette piccole, cilindriche, avvolte studiatamente nei panneggi grevi; ripete nel paese le piante scarmigliate, gli sterpi protesi dalle rocce in calligrafico rabesco di rami brulli sul cielo, motivo che tutti i minori Fiorentini, dal Sogliani al Bugiardini al Franciabigio, trassero probabilmente dalla *Leda* di Leonardo. Eppure, anche in quest'opera tutta vincolata alle forme dei piccoli manieristi, qualche nota personale si fa strada, nel paese vario, caotico, dominato dalla gran massa della roccia che ne chiude il centro, animato dall'arruffio degli alberi, dalla vita tentacolare degli sterpi, soprattutto dalle nuvole spumeggianti nel vasto cielo violaceo. Le figurine che recitano gli episodi della guarigione del lebbroso sono anch'esse elementi di questo paesaggio ampio, informe, scenografico.

Ancora, nel secondo affresco, il *Castigo dei bestemmiatori* (fig. 393), figurine piccole, disseminate nel campo della scena, in gruppi disgregati, con qualche scioltezza maggiore di moti. La mimica è infantile, primitiva, impacciata: basti vedere i fuggenti che a fatica si allontanano dall'albero fulminato, quasi una catena invisibile li trattenga nella fuga. Anche le tinte, sul tono fondamentale violetto che dal cielo si diffonde per la scena, suonano stridule, ma il paese sfuggente lontano, lungo

---

[1] A questo tempo, in cui Andrea del Sarto più si accosta alle forme del Franciabigio, appartiene un disegno d'ancona nella Raccolta del Louvre, attribuito a Fra' Bartolommeo (fig. 391). La Vergine e i Santi han forme affusate, cui si accorda la bella architettura distesa e oblunga del trono. Si noti l'affinità tra il contorno sinuoso del manto di San Bartolommeo nel disegno e della Maddalena nel quadro degli Uffizî.

una valle sbiadita tra il verde tenero dei campi, le acque bianchicce e il lume viola del cielo, l'altura a destra, col viottolo

Fig. 392 — Andrea d. S.: *Miracolo di San Filippo Benizzi* nel Chiostro dell'Annunziata, a Firenze.
(Fot. Anderson).

campestre, il grande albero schiantato dal fulmine e il mulinello delle foglie divulse, animano tutta la scena. Le pian-

ticelle in distanza ricordano bensì il fare minuto e calligrafico del Franciabigio, ma la stampiglia nitida delle fronde si muta

Fig. 393 — Andrea d. S.: *Miracolo di San Filippo Benizzi* nel Chiostro nell'Annunziata, a Firenze.
(Fot. Anderson).

in un tessuto di velo crespo e tenue, sensibile ai fremiti delle nuvole nel cielo color di viola.

Le proporzioni piccole delle figure, nell'affresco successivo, *La Guarigione dell'ossesso* (fig. 394), dominate dall'altezza di

Fig. 394 — Andrea d. S.: *Miracolo di San Filippo Benizzi* nel Chiostro dell'Annunziata, a Firenze. (Fot. Anderson).

una facciata di palazzo a lievi aggetti, quasi piatta, le forme anche più affusate e tornite che negli affreschi precedenti, i tipi

stampati per la maggior parte sui modelli di Fra' Bartolommeo, le pose difficili, ora composte a una fissità rigida, come nella statuetta d'uomo a destra, tutta legata dai panni, ora malsicure, come nella smilza figurina di vecchio in angolo a destra, ci mostrano Andrea sempre stretto in fraternità d'arte col mediocrissimo Franciabigio. Ma vi è già uno studio maggiore di bilanciamenti tra gruppo e gruppo, una linea compositiva più definita, nel bell'arco includente le immagini. L'edificio che strapiomba sulle figure, invadendo in altezza lo spazio con la sua elegante facciata, tutta lineare, tutta liscia, dai timidi aggetti, dalle pause ritmiche segnate per clipei nel semplice fregio, toglierebbe il respiro alla scena se il pittore non avesse pensato ad aprire, tra gli archi ciechi, la grande arcata centrale, sopra un lontano paese fresco e leggiero, che ripete all'orizzonte l'arco delle figure. E se le immagini del primo piano sono stampate, sia pure più correttamente, sui moduli convenzionali dei seguaci di Fra' Bartolommeo, ecco nel terzetto delizioso di fanciulle (fig. 395) sporgenti dall'ombra della finestra mediana, a curiosare, l'accenno a una visione tutta pittorica della forma veduta traverso veli atmosferici. Dal basso, quel fresco mazzolino che adorna la nobile facciata appare in un brivido di luci minute e leggiere, come i ciuffi d'erba e le pianticelle sui dirupi dei paesi di Andrea. Altro brano pittorico, il panno ammonticchiato sul davanzale, in multiple falde di pieghe, dal rosso al bianco niveo: in questi particolari minimi della vasta scena è la rivelazione inaspettata e sincera del temperamento proprio di Andrea.

Lo sfondo architettonico s'appesantisce, mira ad effetti monumentali, nell'affresco successivo, *I funebri di San Filippo Benizzi e la resurrezione di una bimba per miracolo della Salma* (fig. 396). La parete piana s'incava per meglio raccogliere in una gran nicchia l'ombra destinata a fondere i colori, a smorzarne le dissonanze: e quell'ombra ancora si tinge della nota violetta dominante in tutte le pitture dello Scalzo. Le esili forme del Quattrocento, riflesse dall'edificio di base alla scena della

Guarigione dell'ossessa, qui s'addensano in fasci di pilastri e in colonne alveolate, forti spalle al soffitto adorno di cassettoni e all'architrave massiccio; la conca dell'abside si apre ampia, sonora, scavata dall'ombra che il candore della tovaglia stesa sulla mensa recide improvviso. L'aggruppamento è mirabilmente equilibrato, sugli esemplari del Frate e

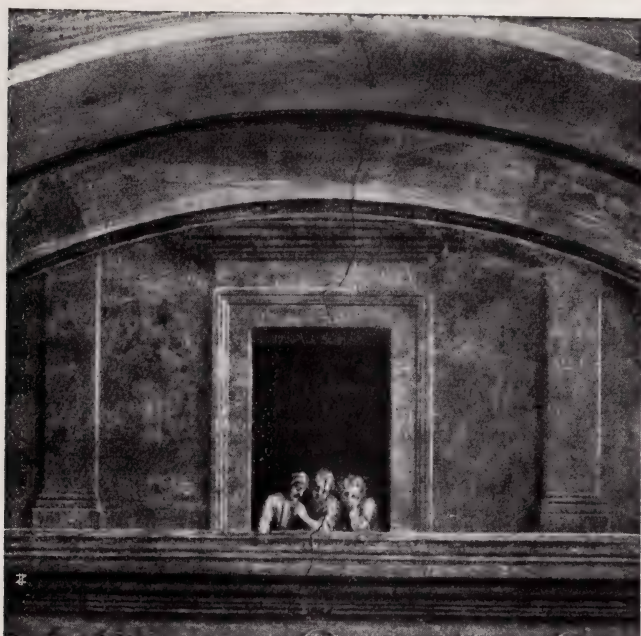



Fig. 395 — Andrea d. S.: Particolare della *Guarigione di un'ossessa.* (Fot. Anderson).

sugli affreschi della prima Stanza Vaticana di Raffaello; le figure sono costrette, rigide, con pieghe di drappi profondamente incise e lineate; solo la bimba sorge da terra tutta fresca e bionda, fiore sbocciato alle aure del Cinquecento. Più che negli affreschi precedenti, Andrea qui risale ai tipi di Baccio della Porta, ma anche ha negli occhi Roma e Raffaello: la testa calva del frate, chino a baciar la mano del Santo, e le altre di due giovani dal volto femmineo, a piedi del letto, sono evidenti ricordi della

Scuola d'Atene. E anche qui, oltre la ben composta scena e il vigore della forma costrutta da un segno sicuro e saldo, susci-

Fig. 396 — Andrea d. S.: *Funebri di San Filippo Benizzi* nel Chiostro dell'Annunziata, a Firenze. (Fot. Anderson).

tano il nostro interesse alcuni particolari che rivelano la tendenza nativa di Andrea verso una visione puramente pittorica: le dita di una mano, mutate, dalla luce che ne accende il sommo,

in tremule fiammelle; la croce e il candeliere, che tutti si imbevono dell'atmosfera dell'abside e ne segnano i trapassi di grado.

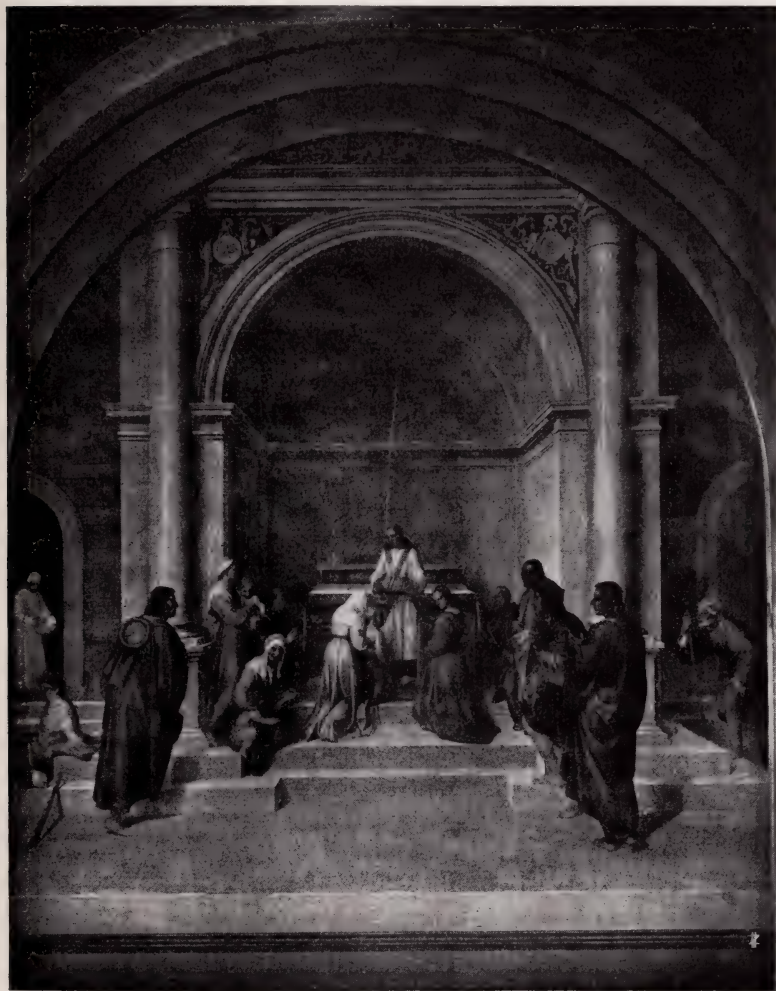



Fig. 397 — Andrea d. S.: *La Guarigione di un bimbo cieco* nel Chiostro dell'Annunziata, a Firenze. (Fot. Anderson).

Chiude il ciclo delle *Storie di San Filippo Benizzi* l'affresco raffigurante la *Guarigione di un bambino cieco* per contatto

con le vesti del Santo (fig. 397). Le immagini sono più piccine e più fitte, come assorbite dalla dolce velatura violacea che avvolge lo sfondo: l'immersione delle forme nell'atmosfera meglio si attua che nel campo precedente, dove le figure son precisate con forza da ombre dense. E sebbene l'involucro delle forme sia ancor liscio, le pieghe cominciano a perdere l'antica linea calligrafica per costruirsi in cumuletti prismatici, appena accennati, con moto delicatissimo di rilievi, nella giovane donna in ginocchio sui gradi dell'altare. Da Roma, e dai grandi scenari ritmici di Raffaello, Andrea, non certo compositore nato, trae ispirazione a plasmare con le sue figurine un'architettura impeccabile, pur mantenendosi fido alla tradizione fiorentina di Fra' Bartolommeo, nello schema geometrico più compassato e rigido, non mosso dalle armoniche onde di Raffaello. La velatura atmosferica che tutto avvolge: le immagini e l'altare e la dominante nicchia, riflette le tendenze pittoriche del Fiorentino, mentre l'equilibrio della scena, ove ogni figura segue e accentua gli addentramenti e le sporgenze delle masse architettoniche, ci presenta questa volta, in Andrea, un impeccabile compositore: le figure costruiscono, può dirsi, per se stesse, l'abside. Tutto è calcolato nella composizione: equilibrio di masse, equilibrio cromatico, come dimostrano i due mantelli rossi delle immagini in primo piano, che chiudono, a destra e a sinistra, la scena.[1]

La costruzione a emiciclo suggerita ad Andrea del Sarto, nei suoi ultimi affreschi dello Scalzo, dal ricordo dei cori di Raffaello cantati su ampli ritmi di curve, e più ancora dalla propria predilezione per le tonalità nebulose, le ombre colorate, corrodenti, a poco a poco, la superficie delle forme, ritorna nell'*Annunciazione* della Galleria Pitti, già in San Godenzo (fig. 399), attuata soltanto dalle quattro figure contro la parete liscia

---

[1] La testa della giovane madre che tiene un bimbo fra le braccia è studiata in un disegno della Raccolta Uffizi (fig. 398), tessuto di così fine seta, penetrato di così tranquillo e soave chiarore, da prender posto tra le più belle opere di Andrea. Mirabile il modellato del profilo purissimo delle labbra schiuse.

Fig. 398 — Andrea d. S.: Disegno per l'affresco suddetto.

di una tenda e una vaga lontananza di cielo. La Vergine che impaurita indietreggia, fissi gli occhi al libro di preghiere, ripete il tipo di Fra' Bartolommeo, come i Santi Michele e Fi lippo Benizzi; appena l'angiolone ricciuto serba qualche traccia

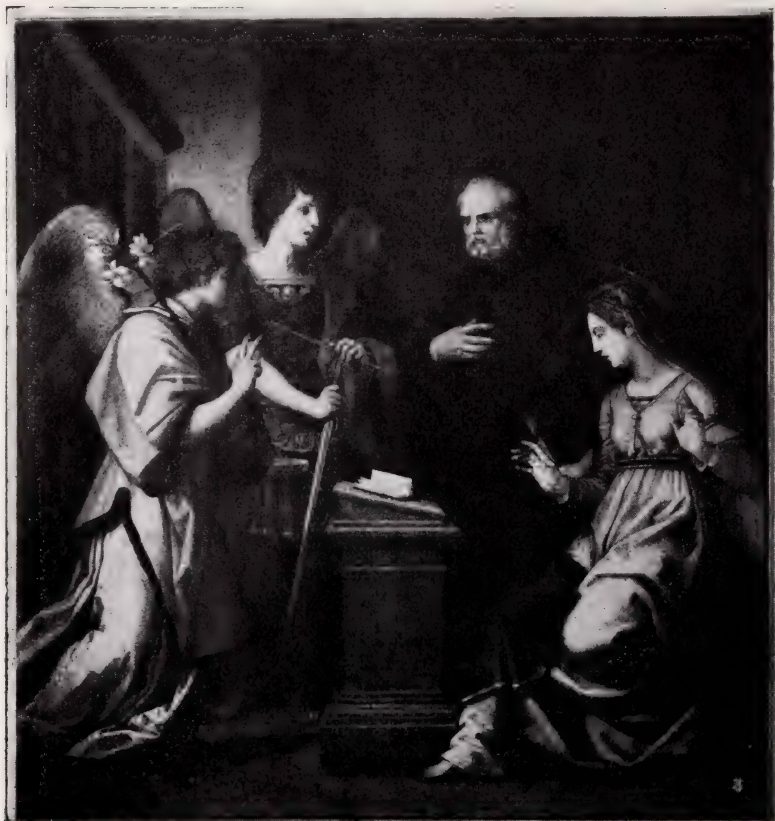



Fig. 399 — Andrea d. S.: *L'Annunciazione*, nella Galleria Pitti. (Fot. Alinari).

di tipi raffaelleschi. Ma già è distrutta la saldezza costruttiva propria alle composizioni del frate, il ritmo misurato e sicuro, in questa composizione a linee disciolte e facili. Lo sfumato avvolge le figure in primo piano, senza romper l'unità delle superfici, proprio come avviene anche nei più famosi quadri di

Fra' Bartolommeo e dell'Albertinelli; ma nella testa di San Michele, e più in quella di Filippo Benizzi, l'ombra, colorata, raggiunge quasi la sensibilità di un minutissimo tocco, sfaldando

Fig. 400 — Andrea d. S.: *L'Annunciazione*, nella Galleria Pitti. (Fot. Anderson)

i piani morbidi della fronte, delle guance, dei lineamenti carnosi.

Un'altra *Annunciazione* (fig. 400), nella stessa Galleria Pitti, commessa dai frati di San Gallo e molto guasta da ridipinture, si attiene più fedelmente allo schema tradizionale fio-

rentino, sebbene eseguita alquanto più tardi, in una data anteriore al 1513. L'edificio a sinistra, tutto dominio di vuoti, aperto sulla veduta di un arco in rovina e di lontane collinette,

Fig. 401 — Andrea d. S.: Studio per l'*Annunciazione* di San Gallo nella Raccolta degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

si riallaccia agli sfondi architettonici prediletti dai minori Fiorentini, dal Franciabigio come dal Granacci, ma vi si aggiunge slancio e la pittorica novità dell'angolo formato dallo sporger di un atrio per variar d'ombre la parete di sfondo a Maria,

paravento alabastrino. Una piccola ara serve d'appoggio all'immagine tornita che s'aggira lenta e pensosa al richiamo dell'angelo Gabriele, ispirato ai modelli di Fra' Bartolommeo e di Mariotto, anche nella sottigliezza e nella resistenza cartacea delle pieghe frementi di luce.[1] E come nelle *Annunciazioni* di Mariotto, all'Accademia di Firenze e nel Museo di Ginevra,

Fig. 402 — Andrea d. S.: *La Pietà,* nella Galleria di Vienna. (Fot. Wolfrum).

quest'ultima dipinta su disegno di Fra' Bartolommeo, due angeli forman seguito a Gabriele, corteo d'onore alla Vergine. I floridi volti nell'ombra delle chiome a cespuglio preannunciano il tipo rigoglioso e tenero del *Ritratto di fanciulla* agli

---

[1] La bella figura, il cui braccio traspare al lume diffuso dal vasto cielo, è studiata in un disegno della Galleria degli Uffizî (fig. 401), indimenticabile per la luce vermiglia che tutta l'accende, dalla veste di garza leggiera alle ali svanenti. Questo rosso irreale, di un tono che non si troverebbe in altri disegni a sanguigna, ci mostra l'immagine dell'araldo come al riverbero di un fuoco di bengala.

Uffizî; le forme compatte, massicce, sono in contrasto col fondo vacuo e leggiero, tutto chiaror di cielo.

Questi due angioloni si rivedono, con le stesse forme ampie e solide, ai lati della Vergine nella *Pietà* della Galleria di Vienna (fig. 402), tutta marezzature d'ombra e di luce, dai volti maculati alle pieghe sfaldate, alla gran tenda che drappeggia il fondo. Cristo è disteso sopra una base marmorea, parallela al piano del quadro, come nella *Pietà* di Fra' Bartolommeo, ma la testa, riversa, ha perduto la spirituale finezza del profilo che l'ombra sommerge nel quadro del pittore domenicano. Eclettico, Andrea trae da Fra' Bartolommeo la composizione del Cristo marmoreo, giacente; da Raffaello i tipi degli angeli, che assistono il Redentore, come nelle *Pietà* dipinte a Venezia; ma il solo problema che lo appassiona è il problema pittorico, il variar delle luci sulle forme grandiose, prodotto dalle continue sfaldature dei piani, il cangiar delle tinte che dà al quadro l'effetto di una lacca screziata.

Questa sfaccettatura dei piani, che di continuo agita le luci e varia l'intensità dei colori, ha scarsa applicazione nel *Corteo dei Magi* (fig. 403), dipinto il 1511 da Andrea nel chiostro dell'Annunziata a Firenze. Il pittore non ha qui rappresentato la scena dell'Epifania, ma solo il corteo, che si svolge, in lenta curva, nel paese tutto aria e luce, verso il Presepe dipinto dal Baldovinetti di là dalla porta. Precedono i servi, segue il gruppo dei Magi, coi doni in pugno: il corteo si snoda, assottigliandosi, lungo un sentiero montano, mentre a un palagio s'affacciano donne e putti curiosi, e altri putti, in lontananza, dàn l'assalto a un muraglione per meglio godersi la sfilata. Le forme sono ampie, rotonde, avvolte da drappi a ruota, a strascichi pigri, senza più la determinazione incisiva delle pieghe, che notammo, ad esempio, nel bellissimo affresco dei *Funebri di San Filippo*; meglio si fondono con l'atmosfera, mentre rimane alquanto massiccia la composizione, in contrasto con la vastità dello spazio libero di cielo. Il cielo, meraviglioso, di cui nessuna fotografia può dare l'idea, è l'anima del quadro, la prima

ragione di esso. Per lasciargli più spazio, le figure si stringono nel primo piano, le collinette si appiattiscono, gli alberi hanno

Fig. 403 — Andrea d. S.: *Il Corteo de' Magi,* nel Chiostro dell'Annunziata (Fot. Alinari).

la trama sottile della felce; perfino l'edificio a sinistra non sembra massa di pietra, ma lieve impalcatura aperta per archi sopra una catena di lontane colline. Le nubi s'incalzano in brevi

ondate luminose sul cielo di madreperla, brano di colore romantico nell'arte di Andrea.

Un disegno, troppo grossolano per essere opera diretta del pittore, rappresenta il primo pensiero della *Natività di Maria* (fig. 404), dipinta nel 1514, dopo il *Corteo de' Magi.* La scena è molto lontana da quella che si vede nell'affresco, in questa copia di uno studio del Maestro. Anzitutto la composizione si svolge, nel disegno, in larghezza, nell'affresco in profondo, con effetto ben maggiore di unità compositiva. L'azione è tumultuosa, men nobile e composta la scena. Gioacchino siede ai piedi del letto, le ancelle si affaccendano intorno ad Anna; una di esse, come gli angeli nelle pale, accorre a rialzar la cortina; anche un cagnolo prende parte all'avvenimento, balzando festoso sui gradi del letto. Sull'opposto lato, altre donne attendono al bagno della neonata, aggruppandosi con movimenti rapidi e ansiosi, con premurosa fretta: il disegnatore sembra soprattutto preoccupato di mostrar lo zelo delle persone, il lieto disordine dell'avvenimento, nelle due scene che dividon per metà, materialmente, lo spazio.

Nell'affresco, Andrea richiama, invece, la composizione del Ghirlandaio in Santa Maria Novella, e il motivo delle visitatrici. Non più vivacità forzata d'atteggiamenti, ingombro di spazio: le immagini s'aggirano lente in un interno velato dall'atmosfera viola che plasma della sua morbidezza le forme; e i cerchi del baldacchino sopra il letto di Anna raccolgono e affrettano l'eco di quei placidi mulinelli. Appena la figuretta della servente col vassoio, brano di colore delizioso per la veste viola, ricorda nei solchi profondi e duri delle pieghe la linea incisiva, resto di abitudini quattrocentesche, dei primi affreschi di Andrea; i drappi delle due dame e delle donne che attendono alla neonata si avvolgono soffici alle persone, ampie e leggiere. Nell'arte di Fra' Bartolommeo, arte dominata, nonostante lo sfumato estensivo, dal principio plastico, le forme non vincono il peso della massa scultoria; Andrea del Sarto, per la prima volta pienamente in questo affresco, riesce

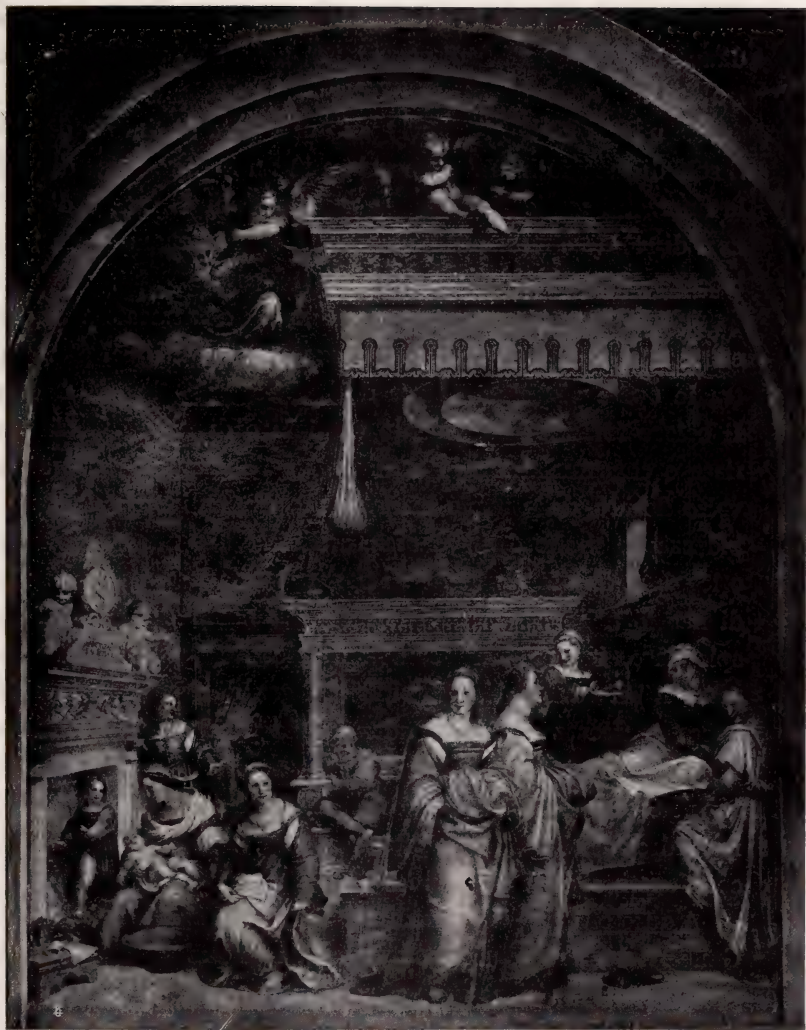



Fig. 404 — Andrea d. S.: *Natività della Vergine,* a Firenze nel Chiostro suddetto.
(Fot. Anderson).

a fonder nell'atmosfera velata di un interno le immagini, a darci l'impressione della leggerezza di quelle sue soffici forme. A un tempo, i moti, che Fra' Bartolommeo d'improvviso tronca, dànno qui impressione di continuità, nella loro molle e placida lentezza.

La nascita di Maria si svolge in una festa di tinte e di luce: il sole di maggio ha fatto sbocciare in un interno color di viola le immagini muliebri, luminose nei loro toni di rosa e d'oro, i fiori di rorida e opulenta bellezza che ci richiamano — in terra toscana — i veneti giardini di Palma il Vecchio.

A tale morbida pienezza di forme, che l'atmosfera assorbe e vela, risponde il *Ritratto di Giovane donna* agli Uffizî (fig. 405), tra le opere più significative del talento pittorico di Andrea. Il colore freschissimo, ridente di gialli e di turchini, s'intenerisce e consuma nell'aria che avvolge l'immagine; le carni del volto florido, della mano bianca, sono di una insuperabile morbidezza; lo sbuffo della manica turchina è una massa nubiforme e leggiera. Brillano un tratto i fiori appuntati sul petto e i nodi di nastro nella gonfia capigliatura, per nasconder tosto il loro splendore, in contrasto con la dominante velatura del tono, come il brio del sorriso che allieta i grandi occhi e la morbida bocca contrasta con l'abbandono della posa, indolente e lieve. Le belle mani escono dalla manica arricciata, come da una capricciosa corolla di fiore, così bianche e morbide da rivelarci in Andrea del Sarto il solo pittore capace, in Firenze, di gareggiar coi Veneti, signori del pennello.

A questo tempo circa crediamo risalga il *Ritratto muliebre* nella Galleria del Prado (fig. 406, tav. V), non dunque effigie di Lucrezia, come si ritiene generalmente; noi non sapremmo datarlo più tardi della *Natività* nel Chiostro dell'Annunziata. La tensione del portamento, la minuzia descrittiva dei capelli, sfilati uno ad uno lungo le guance dell'ignota dama, appaiono, anzi, note arcaiche a chi ricordi la massa fluida della capigliatura e dei veli, la scioltezza pittorica della posa ideata per la *Giovane donna* del quadro Pitti, singolarissima in quella grazia

morbida di colomba che pieghi la testina verso la spalla nell'involucro gonfio e soffice delle piume. La prima differenza si spiega, pensando che Andrea, nel dipingere il quadro del Prado,

Fig. 405 — Andrea d. S.: *Ritratto*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Alinari).

aveva davanti a sè un modello, un ritratto fiorentino dell'Urbinate, e ne imitava la blanda inclinazione del busto, corretta dalla tensione del capo, con senso di architettonico equilibrio;

persino il corsetto marezzato che fascia il petto, la gonna a cannelli minuti di velo, la sottile catena che s'allenta attorno

Fig. 406 — Andrea d. S.: *Ritratto*, nella Galleria del Prado, a Madrid. (Fot. Anderson).

il collo, son ricordi del tempo in cui Raffaello dipingeva la *Donna gravida*; lo stesso turbante che adorna delle sue strisce

Tav. V. - Andrea del Sarto: *Ritratto di Lucrezia del Fede,*
nel Museo del Prado a Madrid.

Fig. 407 — Andrea d. S.: *Cristo morto,* nella Galleria dell'Accademia fiorentina. (Fot. Alinari).

multicolori la testa fine e un po' sfiorita potrebbe esser una recente impressione dello scialle avvolto dall'Urbinate attorno la *Madonna della Seggiola*. Ma nell'opera di Andrea del Sarto l'immagine, più alta entro il campo del quadro, più sottile di forme con quell'oblungo ovale di volto, ha una grazia sua propria, velata e fragile; e l'ombra che incava le tempie e intenerisce le palpebre imprime alla nobile fisionomia una nota di languore, anche qui in contrasto con l'acume dello sguardo e la vivezza coloristica del drappo avvolto alle chiome leggiere.

La forma nei ritratti di Raffaello mantiene architettonica solidità; qui si stacca appena dal fondo scuro del quadro, nell'insensibile moto rotatorio che agita dolcemente l'aria intorno all'immagine e le infonde leggerezza. È tra le pitture più tenere e vaporose di Andrea, bagnata di luci gialloro che sembran riverbero dei capelli biondi, delle maniche e della gonna gialla, del turbante a righe bianche e oro.

Le marezzature di luce, larghe, chiassose, che animavano la composizione della *Pietà* di Vienna, si ripetono più rapide, fuse, indecise di contorni, e perciò infinitamente più suggestive, nel *Cristo morto* dell'Accademia fiorentina (fig. 407), come il tipo di Cristo, in quell'opera quasi grossolano, appar soffuso di spiritualità profonda, di tristezza ideale. È l'opera più romantica di Andrea del Sarto. Non un fondo definito, non il sarcofago ripetuto dai quattrocentisti, ma un'aspra scala di roccia dai gradi sfatti, sensibile come nuvola all'ombra e alla luce. Di grado in grado salendo, lo scoglio perde contorni, si fonde col cielo, coi fiotti di luce che erompono da un invisibile braciere dietro la testa china del Martire: in un crescendo musicale s'avviva, dal basso all'alto, la gamma delle ondate violacee. Le braccia di Cristo cadon di peso sullo scoglio; s'incurva il torso affranto; gli occhi fissi traggono, dai riverberi che annebbiano al nostro sguardo i contorni del volto, una patetica intensità di sguardo. In quel mondo madreperlaceo, animato d'irreali bagliori, l'immagine, come le rocce, è preda all'aria commossa; sola forma definita, il drappo sui fianchi, rosso e denso come

di sangue rappreso, con pieghe di stupenda solidità plastica, costruite a piani di luce. Per completare l'opera bella, creata da Andrea in un momento di lirica ispirazione, il colore intona le sue delicate armonie di giallo oro e di viola.

La sfaccettatura dei piani, che sin dalla *Pietà* di Vienna era suggerita ad Andrea da ricerche pittoriche, è adottata per i

Fig. 408 — Andrea d. S.: *San Giovanni predica alle turbe* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze.
(Fot. Alinari).

primi monocromi dello Scalzo. Negli affreschi dell'Annunciata, egli si contentava di aggirar le figure in direzioni diverse per variar la gamma delle luci; ora le sfaccetta, a fine di moltiplicare, con la complessità dei piani, l'inclinazione della luce e dell'ombra, valendosi di un principio michelangiolesco per intenti luministici anzichè formali. Ma più che nella *Natività* di Vienna, dove l'effetto è aiutato dalle screziature mobili del fondo, qui appare lo sforzo disegnativo del pittore, nei contorni grossi, nelle pieghe lineate e dure. Figurona di parata,

la *Giustizia* con le bilance e la spada, composizione povera e confusa la *Predica del Battista alle turbe* (fig. 408), stampata sulle orme del Ghirlandaio in Santa Maria Novella. Un rialzo di terra, nel centro, è piedistallo alla statua del Precursore, una cerchia di ascoltatori seduti ripete il contorno circolare di quel piedistallo; due gruppi di personaggi in piedi, due cumuli di

Fig. 409 — Andrea d. S.: Studio per il *Battista che predica alle turbe* nella Raccolta di disegni agli Uffizî.
(Fot. Alinari).

roccia, forman quinte alla scena, oppressa, senza respiro, in quell'addensarsi di masse. La vastità di cielo, che infonde leggerezza ideale ai paesi di Andrea e attrae il nostro sguardo al fondo violetto dell'*Adorazione de' Magi* nel Chiostro dei Servi, per la prima volta vien meno, soffocata da tutto quell'ingombro di colline e di personaggi; anche le forme son grosse, duramente modellate dal chiaroscuro, insolitamente immobili; solo le vene della

roccia che forma pulpito al Battista, screziate di luci argentine, scrosciano come viva fonte dal masso.[1]

Le stesse impressioni desta in noi il secondo affresco della serie, compiuto due anni dopo, nel 1517: *Il Battesimo delle turbe* (fig. 410). Anche qui, massi a striature di luce, che sembran scrosci di cascatelle; anche qui figurine in posa, disegnate dai panni aderenti, frigide accademie. Un uomo che, uscito

Fig. 410 — Andrea d. S.: *Il Battesimo delle turbe* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze. (Fot. Alinari).

dal Giordano, indossa i calzari, è palese ricordo della *Battaglia di Cascina;* il giovane dietro lui, addossato al pilastro di cornice, ripete il profilo del *David*; ma, come sempre, l'imitazione michelangiolesca è forzata e superficiale. Tuttavia si nota, in questo scomparto, una ricerca decorativa nella distribuzione

1 Nel disegno per l'affresco (fig. 409), appartenente alla Galleria degli Uffizî, la rapidità del tratto a matita, aeriforme e morbido, attenua lo sforzo accademico delle pose e cancella la rigidezza dei contorni.

Fig. 411 — Andrea d. S.: Studio per il *Battesimo delle turbe*, nella Raccolta agli Uffizî. (Fot. Braun).

degli elementi, che mancava al precedente, e soprattutto una rapidità quasi impressionistica di costruzione nelle teste del fondo, a destra, plasmate di getto, come nella creta, da colpi di luce improvvisi.[1]

Sempre più s'afferma la tendenza michelangiolesca nel terzo monocromo, l'*Arresto del Battista* (fig. 412). Il precursore

Fig. 412 — Andrea d. S.: *La Cattura del Battista* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze. (Fot. Alinari).

selvaggio, addossato al pilastro, e i due aguzzini dai gesti violenti, richiamano le *Flagellazioni di Cristo* dipinte dai seguaci di Michelangelo. Le forti lumeggiature aumentano il rilievo delle immagini statuarie, adunate con architettonico studio,

---

[1] Un disegno per il giovane addossato al pilastro di cornice (fig. 411), nella Galleria degli Uffizî, è sorprendente esempio della valentìa di Andrea disegnatore, anche nel suo periodo giovanile. La figura dell'affresco è una interpretazione fredda e forzata del *David* di Michelangelo, un'arida accademia; la figura abbozzata a matita, da un tratto che di continuo si appunta ad angolo, lampeggiante e complesso, stupisce per l'agilità del movimento e la mutevolezza dei lumi. Qui Andrea del Sarto non imita: esprime, intera, la propria personalità.

coperte da drappi cadenti di peso, come stirati da piombi: si veda il panneggio classico dell'uomo volto da tergo. Solo la pelliccia del Battista si scompone, moltiplicando, coi piccoli piani sfaccettati, il gioco dell'ombra e della luce. Anche qui il carattere disegnativo sopraffà la visione pittorica, che si confina ai lati del quadro, nei due brevi squarci di paese velato, di carcere buia. Nel disegno per il carnefice che scende la scaletta sguainando la spada (fig. 413) (Raccolta degli Uffizî), il contorno ondato e l'agile eleganza delle forme giovanili dimostrano che anche in questo momento di tendenza al michelangiolismo il Fiorentino era affascinato dall'arte di Raffaello.[1]

Al ritorno di Francia, nel '20, Andrea, forse con aiuti,[2] eseguisce il gruppo enfatico della *Carità* (fig. 415); nel '22, una bella opera: *Il Banchetto d'Erode* (fig. 417). Semplice, meditata, l' architettura, che riquadra lo spazio con le muraglie nude di un atrio, e il blocco della mensa, nitido sotto la tesa tovaglia, sottilmente sagomato. Lontano, dall'arco a metà chiuso, l'occhio vaga su un lembo di cielo tutto vene argentine, strati di luce tenui e paralleli, in armonia con lo schema rettilineo della composizione. Le forme sono ancora pesanti, massicce, soprattutto quella di Salomè, che sembra studiata da una romana Giunone. Solo in distanza le immagini si fondono nell'atmosfera: leggiere si plasmano le due figurette dei suonatori nel velario d'ombra abbagliata. La sfaccettatura diviene sempre più fitta e complessa: le pieghe della veste di Erodiade brillano alla luce, dalle acute cuspidi predilette da Andrea per lo stesso intento pittorico che conduce i Veneti, Giorgione

---

[1] Tale accostamento all'arte di Raffaello è ancor più chiaro in un abbozzo di due giovani cavalieri (fig. 414), probabilmente per una scena della *Crocifissione*. Il tratto, rado, veloce e granoso infonde alle immagini snelle una trasparenza ideale. Il disegno nell'Albertina di Vienna è appunto attribuito a Raffaello, ma l'esiguo rilievo dei volti circondati d'atmosfera, il segno a strappi che sfrangia la visiera di un berretto, le nervose angolarità di qualche contorno bastano a rivelar l'opera di Andrea.

[2] L'intervento di aiuti si palesa anche più chiaramente quando si confronti con la testa atona e greve della *Carità* nello Scalzo, dai lineamenti di stucco, lo studio a matita rossa, d'impronta ritrattistica (fig. 416), emaciato dall'ombra che scava i contorni dell'occhio e della bocca e imprime ai tratti una viva sensibilità, un suggello di sofferenza (Museo del Louvre). Il rosso tipico dei disegni d'Andrea tutto l'accende e l'imporpora.

Fig. 413 — Andrea d. S.: Studio per *La cattura di San Giovanni* nella Raccolta agli Uffizî.
(Fot. Braun).

e Lotto, a interrompere la calma distesa di un drappo con spigoli di pieghe prismatiche. Da più lati penetra nell'interno la luce, valore massimo dell'affresco; e affila gli orli della tovaglia, stende tele argentine sulle pareti, approfonda il

Fig. 414 — Andrea d. S.: Studio di cavalieri nell'Accademia Albertina di Vienna. (Fot. Braun).

centro della scena verso il bagliore lontano di cielo; dappertutto oppone il suo timbro argentino alla grave tonalità delle ombre d'avorio.[1]

[1] La convenzionale figura infagottata nel viluppo dei grossi panni e addossata al margine destro del quadro è quasi irriconoscibile nel disegno (fig. 418) del Museo del Louvre, pur seguito fedelmente in ogni particolare dalla pittura, tanta agilità è nel tratto a lapis che sfaccetta i densi panni, moltiplica gli angoli, infonde ad ogni piega una sua propria vita. Con un segno a zig zag sommario e rapidissimo, il pittore determina il movimento generale della forma, mentre grossi tratti nell'ombra dàn l'illusione di una sostanza coloristica ricca e morbida. La mano destra, così sommariamente determinata da tratti indecisi e serpentini, rivaleggia con i brani dei più vigorosi coloristi: è degna di un Rubens.

L'organica inquadratura del *Banchetto d'Erode* vien meno nel monocromo seguente, dipinto l'anno dopo: la *Decollazione del Battista* (fig. 419). Lo sfondo, con mal appropriati motivi

Fig. 415 — Andrea d. S.: *La Carità* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze. (Fot. Alinari).

raffaelleschi della *Messa di Bolsena*, è confuso e poco intonato alle figure, disposte in ordine geometrico, in equilibrio di masse perfetto, sebbene troppo calcolato e greve. Gli atteggiamenti, più che nel precedente affresco, sono pesanti, accademici nella

statuaria fissità, e il corpo massiccio del carnefice, cardine della composizione, riempie di sè lo spazio; nasconde ai nostri occhi

Fig. 416 — Andrea d. S.: Studio per *La Carità* nel Chiostro dello Scalzo. Raccolta del Louvre, a Parigi. (Fot. Alinari).

lo sfondo dell'arcata. Nel Gabinetto degli Uffizî è un disegno per la figura del capitano, e un confronto con la stessa nel monocromo dello Scalzo (fig. 420), ci meraviglia per l'agilità del tratto

a matita, rapido, improvvisatore, che anima di bagliori la snella figura. L'ambiente del *Convito di Erode* si ripete nel monocromo successivo, pure di quest'anno: *Salomè presenta ad Erodiade la testa del Battista* (fig. 421). I restauri hanno prcdotto guasti: la luce è meno graduata, le ombre cadono pesanti. Inoltre vien meno lo stupendo nitore d'intaglio che colpisce chi osservi

Fig. 417 — Andrea d. S.: *Danza di Salomè* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze. (Fot. Alinari).

le sottili pareti e la tavola profilata dal tessuto liscio della tovaglia, nella scena del *Convito*. Ma, in compenso, il pittore è dominato dall'emozione: un senso di timor panico si diffonde nella penombra dell'interno, incupisce gli sguardi, sospende i movimenti. Il lutto incombe sulla scena, prima chiara e serena.[1]

[1] Al tempo di questi affreschi nello Scalzo risalgono due esempi superbi dell'arte di Andrea disegnatore, entrambi nella Galleria degli Uffizî, uno dei quali, studio di giovane snello (fig. 422), è modellato da un segno così tagliente, agile e nervoso, da richiamarci la tempra del Pontormo.

Fig. 418 — Andrea d. S.: Studio per l'affresco della *Danza di Salomè* nella Galleria del Louvre.
(Fot. Braun).

Dipinte due figure allegoriche, la *Fede* e la *Speranza* (fig. 423-424), tutte fruscii di luce serica nei mossi drappeggi e sulla turgida rotondità dei volti, Andrea dipinge uno degli scomparti migliori: *L'Annunzio dell'angelo a Zaccaria* (fig. 425). Il ricordo del Ghirlandaio, presente spesso al suo spirito come a quello dei minori Fiorentini vissuti intorno alla metà del Cinquecento, guida il pittore a disegnar l'interno con gli archi laterali aperti

Fig. 419 — Andrea d. S.: *Decollazione del Battista* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze. (Fot. Alinari).

e la nicchia, a sostituzione dell'abside. L'elegante ara cilindrica, con la sua base ottagona, intona un ritmo di rette e curve alternate, che si propaga fra tenui fasce di trabeazioni e pilastri e il giro degli archi e la conca dell'abside, ritmo senz'enfasi, quieto. Ciò che interessa il pittore è la profondità raccolta del vano, ricettacolo d'ombre, da cui affiorano in luce i larghi piani delle immagini alleggerite, sfaldate, le belle distese dei drappi nelle figure più vicine. Nessun Fiorentino seppe

raggiungere effetti così sonanti di colore come Andrea in questa pittura a due tinte, giallo avorio e argento: l'immagine della donna avvolta nell'ampio scialle desta in noi, spontaneamente, il ricordo delle famose donne ammantate del bresciano Savoldo.

Fig. 420 — Andrea d. S.: Studio per il capitano nella scena della *Decollazione del Battista*. Raccolta di disegni agli Uffizî. (Fot. Braun).

In lontananza, la larghezza dei piani di luce si spezza; le continue interruzioni delle superfici muovono intorno all'angelo e a Zaccaria un fremito di lumi e d'ombre, come se le grandi ali del messo divino agitassero l'aria. Più che il ritmo architet-

tonico impressiona la gradazione misurata dei bianchi, sempre più estesi e intensi quanto più si avvicinano.

Siamo al capolavoro di Andrea nello Scalzo, a un capolavoro dell'arte fiorentina nel Cinquecento: la *Visitazione* (fig. 426), del 1524. Non più curve nel fondo: l'architettura è una successione di piani verticali, di linee sottili: gradi e balaustri

Fig. 421 — Andrea d. S.: *Salomè presenta la testa del Battista ad Erodiade* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze.
(Fot. Alinari).

marmorei, cornici di porta simili a seriche fasce, muraglie senza spessore. Ma su quel fondo rasato, luce e ombra scivolano con gradazioni incomparabilmente leggiere, ombra diafana, luce velata, che anima il bagliore dei bianchi sulle immagini sparse, come la calma delle sobrie linee architettoniche dà risalto allo sventolìo dei drappi mossi dall'aria intorno alle figure. Mirabilmente equilibrata la disposizione di queste, semplice,

Fig. 422 — Andrea d. S.: Studio, nella Raccolta agli Uffizî.
(Fot. Braun).

primitiva come il partito architettonico: un trapezio composto dalle due figure addossate alla balaustra e dalle due più in basso; nel mezzo, cardine della scena, il gruppo di Elisabetta e Maria. Ma la linea del gruppo mediano è obliqua, dettata al

Fig. 423 — Andrea d. S.: *La Fede* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze. (Fot. Alinari).

pittore da tendenze luministiche, ed ecco Giuseppe a piè della scala, e il giovine servo che sale il secondo gradino, riecheggiar quell'obliqua.

Noi vediamo la scena in distanza: le figure, prima grandiose, ci appaiono piccine e sparse, tanto più sensibili alla luce mossa

dal vento quanto più piccine e sfaldate, e più lontane dalla concretezza plastica della forma. I lumi sui panni sventolanti e i sacchi ricurvi hanno una squillante freschezza, come sferzati dalla luce di un mattino di tramontana; sulle tenebre della

Fig. 424 — Andrea d. S.: *La Speranza* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze. (Fot. Alinari).

porta socchiusa, più s'avviva d'argento l'immagine di Elisabetta, mentre il volto della Vergine è sfiorato da una meravigliosa penombra tutta bagliori. Le luci stracciate, il modellato pronto e nervoso, la rapidità di visione fanno pensar, nonostante

Fig. 425 — Andrea d. S.: L'*Annunzio dell'Angelo a Zaccaria*, nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze.
(Fot. Alinari).

Fig. 426 — Andrea d. S.: *La Visitazione*, nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze.
(Fot. Braun).

la compiutezza delle forme, alla pittura di macchia, in questo monocromo fiorentino del primo Cinquecento. Solo la falda del colore affiora nell'atmosfera.

Non meno ammirabile dell'affresco il disegno, nella Raccolta del Louvre (fig. 427). Non, qui, risalto di bianchi: come nel-

Fig. 427 — Andrea d. S.: Studio per la *Visitazione*, nella Raccolta del Louvre. (Fot. Braun).

l'affresco il volto della Vergine, nel disegno tutte le forme s'inviluppano nell'atmosfera velata, tremula di bagliori, e si plasmano in essa. Mai il talento pittorico di Andrea si espresse più altamente che in queste immagini create da una grana morbidissima di segno, che tutto disgrega in molecole, e tutto intenerisce: pietra, drappi, immagini umane.

Molto più tardo, del 1527, l'affresco raffigurante la *Nascita di San Giovanni* (fig. 428)[1]. La forma è ingrandita e forzata, evidente l'intenzione d'imitar Michelangelo, soprattutto nella figura di vecchia Parca seduta sopra uno sgabello, a sinistra.

Al 1517, anno in cui Andrea dipingeva il *Battesimo delle turbe* nel chiostro dello Scalzo, appartiene la *Madonna delle*

Fig. 428 — Andrea d. S.: *Natività del Battista* nel Chiostro dello Scalzo, a Firenze. (Fot. Alinari).

Arpie (fig. 430). Modello al pittore è qui la pala del *Salvator Mundi* di Fra' Bartolommeo: l'immagine sacra è elevata da un piedistallo, tra santi. Ma la solidità delle composizioni del Frate vien meno per lo slancio della piramide sopra l'angusta base: le figure, specialmente quella dell'Evangelista, vacillano; l'architettura della scena perde in stabilità e acquista in leg-

---

[1] La pittorica sensibilità del segno, che di continuo varia direzione, seguendo il moto delle forme, complicando il gioco delle luci, infonde al disegno a lapis per la figura di Zaccaria (fig. 429), nel Museo del Louvre, una vita più rapida e intensa che all'immagine dipinta.

gerezza; anche i gesti enfatici, ispirati dalle pale del Frate, sembrano alleviarsi per la continua sfaldatura delle forme, l'avvolgimento di esse nella calda atmosfera grigio oro. Le fitte ammaccature d'ombra che inteneriscono i volti, le fosche

Fig. 429 — Andrea d. S.: Studio per la *Natività di San Giovanni*, nella Raccolta del Louvre. (Fot. Alinari).

macchie che velan gli sguardi, la luce appannata, diffusa quasi alone intorno alle figure, evocano al nostro pensiero, a distanza di un secolo, le immagini annebbiate dalle morbide atmosfere del Murillo, come il sorriso del bambino Gesù ricorda, nella fascinatrice grazia, il sorriso dei putti correggeschi. Appunto

queste morbidezze spiegano la preferenza del pubblico per la pala composta con incerto equilibrio. Armonioso il colore,

Fig. 430 — Andrea d. S.: *Madonna delle Arpie,* nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Anderson).

ben intonato nell' atmosfera grigio oro: bellissimo l' angiolo che esce con ali rosseggianti da una grotta d'ombra.[1]

---

[1] Disegni certi per la *Madonna delle Arpie* sono lo studio della mano sinistra di Maria (fig. 431), nella Raccolta degli Uffizî, e quello, nel Gabinetto dei disegni al Louvre, per la testa di San Francesco (fig. 432), che sembra un preludio ai delicati pastelli del Baroccio.

Più vicino agli schemi di Fra' Bartolommeo e di Raffaello, per l'ampiezza riposata della piramide, è uno studio di pala nella Raccolta del Louvre (fig. 433), certamente più tardo, vicino alla *Visitazione* dello Scalzo. Solo il disegno per la *Visitazione* può gareggiare con questa rara gemma dell'arte di Andrea,

Fig. 431 — Andrea d. S.: Mano della *Madonna delle Arpie*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

ove la nebbia del fondo, tremula di bagliori, modella le forme piccine, sfaldate, instabili al nostro sguardo come oggetti veduti traverso un velo agitato dal vento. Le immagini lievi escono, fiocchi di bruma, dalla bruma perlacea del fondo. Questo miracolo d'arte, chiuso nello spazio di una breve pagina, segna il vertice della grandezza di Andrea del Sarto, qui lontano da ogni spirito accademico, libero creatore.

Il modellato a frequenti ammaccature e l'intonazione grigia, il taglio oblungo del volto accostano alla *Madonna delle Arpie* l'autoritratto di Andrea nella Galleria Cook a Richmond (fig. 434). Il colore è qui tutto un'armonia di grigi: grigio bruna la veste, grigio madreperlaceo il fondo, che forma alone al volto sensitivo, di contorni angolari, di una calda tinta giallo bruno.

Fig. 432 — Andrea d. S.: Studio per la testa di S. Francesco, nella tavola delle *Arpie*. Raccolta del Louvre. (Fot. Alinari).

Il piano delle guance è sfaldato dall'ombra; ombre e luci sostituiscono il colore in questa bella pittura, quasi monocroma.

Circa dello stesso momento è l'autoritratto Pitti,[1] marmoreo di superfici, più avvolto nell'ombra. Nel quadro di Richmond la fisionomia è riposata e serena, con un'impercettibile sfumatura di sorriso, una espressione quasi raffaellesca di

[1] Nel reparto dei ritratti è una debole copia dell'autoritratto.

Fig. 433 — Andrea d. S.: Studio di pala d'altare
nella Raccolta di disegni al Louvre.
(Fot. Braun).

sogno; nel ritratto Pitti, le irregolarità dei lineamenti accentuate, lo sguardo mobile, comunicano al volto una espressione vigile,

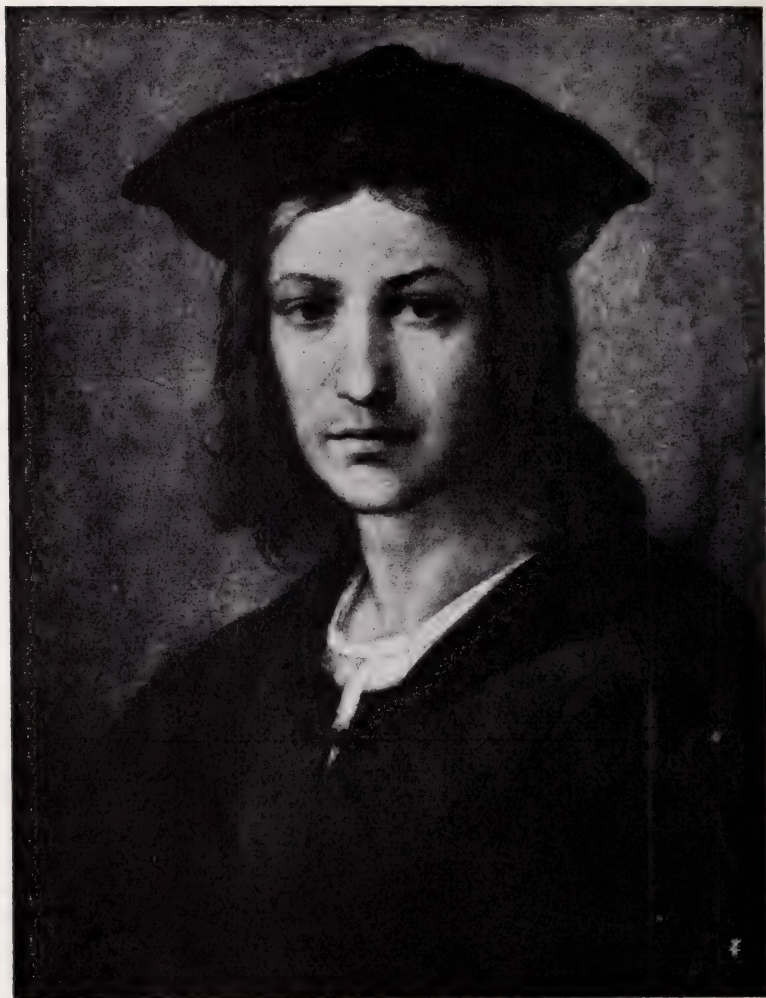



Fig. 434 — Andrea d. S.: *Autoritratto*, nella Galleria Cook a Richmond. (Fot. Anderson).

inquieta. La prontezza dell'atteggiamento, l'invadenza dell'ombra, danno al ritratto impronta leonardesca, non visibile

in quello di Richmond, pacificato e schiarito dall'influsso di Raffaello. La stessa differenza è nella trattazione delle stoffe:

Fig. 435 — Andrea d. S.: *Ritratto*, nella Galleria Nazionale di Londra. (Fot. Anderson).

basti confrontare l'orlo della camicia, arcuato e morbido, nel ritratto di Richmond, col lembo piegato ad angoli e sfaccettato

nel quadro fiorentino; la larga distesa del corsetto bruno nel primo, e le ricche pieghe del secondo.

La pasta del colore, nel ritratto Pitti, è granulosa, il modellato sommario e rapido. E come nel ritratto di Richmond si avverte la tendenza a una visione monocroma: il lembo niveo dei lini è il solo accento nella gamma bassa e appannata del colore. L'ombra vaporosa del fondo, di un grigio oro, tutto pervade, mentre il ritratto di Richmond dà l'illusione di un prezioso alabastro variegato.

Altra opera vicina alla *Madonna delle Arpie*, l'effigie di uno scultore, nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 435). Nuovo schema: di continuo Andrea del Sarto varia il taglio dei ritratti. Seduto in una poltrona, lo scultore stringe fra le agili dita una lastra di marmo: il torso gira di tre quarti verso il fondo, il volto di tre quarti verso lo spettatore, come in ascolto. Si ripete, all'incirca, l'atteggiamento a spira, di origine leonardesca, che abbiamo veduto nel San Francesco della *Madonna delle Arpie*, meno vivace e pronto che nel ritratto. La posa complessa consente all'artista di metter in valore l'affilatezza del volto angoloso e di spiegare al nostro sguardo, in un vivido baglior di luce, la bella distesa grigio chiara di una manica. Anche qui il grigio domina: sulla casacca bruna, maniche bige; bruno dorate le carni e le mani sfaldate e sensitive. Il volto appuntito, l'angolo del braccio con la lastra marmorea dànno alla composizione uno sviluppo a zig zag, a svolte, che accentua il risalto dei lumi e s'accorda con la fisionomia intenta, l'acume dello sguardo.

Nella chiesa dell'Annunziata, sull'altare del tabernacolo di Michelozzo, è una tavoletta col busto del *Redentore* (fig. 436), avvolto nella velatura grigio oro della *Madonna delle Arpie*. Più lieve è, qui, il modellato, più fuso nell'atmosfera. L'ombra calda del fondo, che lascia solo brillare il rosso luminoso della veste e delle labbra, abbassa il rilievo del volto, disperde i contorni, attenua ogni passaggio. Le nari si dilatano, le labbra si tendono, per spianarsi, per meglio fondersi

Fig. 436 — Andrea d. S.: *Il Redentore*, nella Chiesa dell'Annunziata, a Firenze.
(Fot. Alinari).

con l'atmosfera aurata, da cui il volto affiora come immagine riflessa, galleggiante su nebuloso specchio d'acqua. Il tipo è manierato e dolcigno, ma raro l'effetto di colore.

Fig. 437 — Andrea d. S.: *La Disputa della Trinità,* nella Galleria Pitti. (Fot. Anderson).

Di poco più tarda, la *Disputa della Trinità* (fig. 437) ricorda la *Madonna delle Arpie* per l'ombra calda e abbagliata del fondo, e per la sfaccettatura delle forme, qui più minuta e complessa,

così ricca di variazioni chiaroscurali da dar l'illusione, specialmente a chi osservi la testa di S. Pietro Martire, di un tocco minuto e rapido.[1]

Quattro Santi si dispongono ad emiciclo nel fondo velato; due in ginocchio, in primo piano, completano la nicchia da quelli

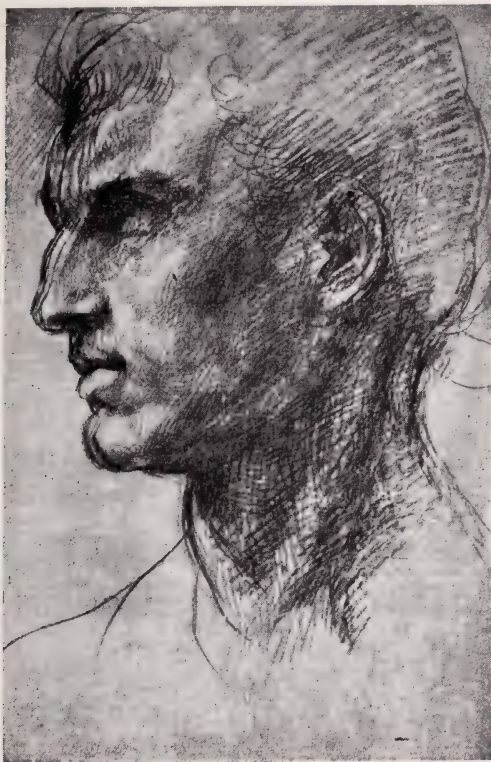



Fig. 438 — Andrea d. S.: Studio per la *Disputa della Trinità*, nella Raccolta degli Uffizî. (Fot. Braun).

costrutta. Composizione a nicchia che ci richiama un'opera del Correggio, i *Quattro Santi*, nella Raccolta di Lord Ashburton in

[1] Nel disegno (fig. 438) per la testa del Santo (Galleria degli Uffizî), cupo d'ombre, ispirato, nel chiaroscuro intenso e mobilissimo, agli studi di Leonardo per la *Battaglia d'Anghiari*, l'energia dei tratti, l'evidenza plastica, l'espressione imperiosa, rivelano il dominio di Michelangiolo, che non lascia più tracce nell'immagine dipinta.

Londra, disposti ad arco, perchè la conca formata dalle loro persone raccolga anche in primo piano la fluida penombra del bosco, e circondi così di quella penombra le immagini, le immerga nella morbida atmosfera verde oro. La stessa soluzione trova, circa il tempo stesso, e indipendentemente dalla visione dell'opera correggesca, Andrea del Sarto: il principio leonardesco dello sfumato guida, per le vie di Lombardia e per le vie di Toscana; alle stesse ricerche e agli stessi risultati. Soltanto, il Correggio, educato all'arte del Bianchi Ferrari, del Francia, del Costa, intona un ritmo lineare di molli ondulazioni, inarcando le flessuose persone, movendo le mani a gesti soffici e lievi; Andrea del Sarto, educato sugli esempi di Fra' Bartolommeo, e dunque, indirettamente, sugli esempi sculturali di Michelangelo, comunica ai gesti enfatica energia, un valor plastico che appare alquanto forzato in questa dolce armonia di ombre calde e trasparenti. Ciò nonostante, la tavola Pitti gareggia con le visioni pittoriche del Correggio e dei Veneti: la velatura calda infonde qualcosa di tizianesco alle teste di San Pietro Martire e di San Francesco, e l'apparizione dell'Eterno con la croce, in alto, quasi a chiave dell'arco, apparizione impicciolita, lontana, tutta agitata e sfrangiata dal moto dell'aria, nebulosa che, a poco a poco, inoltrando, assume umane forme, conduce involontariamente il nostro pensiero ai capricci di Lorenzo Lotto, in un'opera tutta penetrata di gravità.

Due pitture compiute in questi anni, a brevissima distanza, sono nella Galleria del Louvre: una *Sacra Famiglia* (fig. 439), forse la stessa che secondo il Vasari fu mandata in Francia prima che Andrea vi andasse, e la *Carità*, datata al 1518 (fig. 440). La prima, composizione di forme ampie, macchinose, di continuo sfaccettate e variate nella direzione dei moti, disordinatamente, per complicare nel campo buio il gioco dei riverberi e delle penombre, lascia troppo scorger l'abitudine del fare, che occulta l'originalità; tuttavia Andrea esprime la sua potenza di virtuoso nella cerea dolcezza delle carni, nello svanir dei colori, consunti dalla caligine del fondo, dalle acquee luci. La seconda

è la più complessa e gigante piramide da lui costruita: dalla base larga, il grappolo delle figure s'appunta verso il cielo velato, come plasmandosi nel cavo di un cono: quanto lontana la solidità dei gruppi di Fra' Bartolommeo, a piramide tronca! Non è, infatti, equilibrio costruttivo la mèta di Andrea, ma leggerezza di forme e mobilità di lumi; per questo egli frastaglia i drappi; veste l'immagine della Carità di una stoffa accartocciata e sottile, come di un mobile involucro di foglie in cui scherzi il sole; con l'ombra modella in un velo di mezza luce, dolcissimo, la testa del putto lattante; nulla definisce nel paesaggio, scapigliatura d'erbe leggiere. Sempre melodioso il colore: sotto il manto giallo oro, svanisce la veste lividetta della Carità; le tinte dell'immagine scolorano, come scolora il cielo dietro il

Fig. 439 — Andrea d. S.: *Sacra Famiglia* nella Galleria del Louvre.
(Fot. Braun).

Fig. 440 — Andrea d. S.: *La Carità*, nella Galleria del Louvre.
(Fot. Braun).

velario soffice e indefinito degli alberi. La delicatezza cromatica, la mobile vicenda delle luci, a frastagli, a strappi, attenua l'impressione spiacevole di squilibrio che desta l'acuto pinnacolo del gruppo sul fondo morbido dei colli.[1]

Di tre anni antecedente la *Visitazione* dipinta nel Chiostro dello Scalzo è un capolavoro di Andrea: *Il Tributo a Cesare* (fig. 442) nella Villa Reale di Poggio a Cajano, finito da

Fig. 441 — Andrea d. S.: Studio per *La Carità*, nella Raccolta del Louvre. (Fot. Alinari).

Alessandro Allori, di cui agevolmente si distingue l'opera, per un terzo circa dell'affresco, a destra. La folla che s'agita nella piazza, lungo le scalinate, ai piedi delle statue; gli edifici, vacui

[1] Nella stessa Galleria del Louvre è un disegno (fig. 441) a matita rossa per il volto del fanciullo che tien prigioniero nella mano un uccellino: morbida massa carnosa, tutta gonfia dal riso che scava fossette nelle rotonde guance.

Fig. 442 — Andrea d. S.: *Il Tributo a Cesare*, affresco nella Villa Reale di Poggio a Cajano.
(Fot. Alinari).

e leggieri per l'ampiezza e lo slancio degli archi e delle nicchie, si muovono all'unisono nella luce velata di un crepuscolo violetto, in mirabile unità di effetto pittorico. Dall'altezza gigante e leggiera dell'arco, la linea compositiva discende, tutta zig zag e frastagli, alla mole dell'edificio circolare, alla statua svanente nell'alone violetto della luce, alla folla agitata, piegata in tutte le direzioni, abbracciata dall'occhio in una visione rapida di movimento, in un variar sottile di lumi. Animali, statue, merci avvivano il pittoresco tumulto. Solo una figura in primo piano, nell'angolo dell'affresco, l'uomo che porta il pappagallo e la gabbia, introduce contrasti d'ombra e forti note di colore nel campo dipinto da Andrea; tutte le altre tinte s'attenuano, sbiadiscono traverso il chiaro velo dell'atmosfera, svanendo lontano: la statua sul piedistallo non è più che un fantasma paradisiaco nella soffocata chiarità di lume che l'avvolge! A distanza di due secoli, il precursore dei paesisti veneti, il piacentino Pannini, ricorrerà a un mezzo simile a quello di Andrea per ottenere il risalto delle sue limpide atmosfere, proiettando un fascio di ombra da un angolo dei quadri a tagliar la luce che tutti li inonda.[1]

La fusione delle forme nell'atmosfera e la maravigliosa trasparenza del velo di luce che bagna le immagini associano nel nostro pensiero l'affresco di Poggio a Cajano alla *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* nella Galleria del Romitaggio a Pietrogrado (fig. 444). All'aperto, in un fresco paese, la Vergine si volge sorridente in ascolto di Santa Elisabetta, mentre Giovanni cerca richiamar l'attenzione di Gesù che dal grembo materno guarda la giovane santa; le Sacre Conversazioni dei Veneti e i gruppi correggeschi rivivono ai nostri occhi, per la prima volta in Toscana. Caterina s'affaccia,

---

[1] L'arcata, che vuota l'edificio dietro la folla nell'affresco del *Tributo a Cesare*, s'innalza dietro il gruppo della Vergine circondata da Giuseppe e da angeli nel disegno degli Uffizî per un'*Adorazione de' Magi* (fig. 443), non eseguita o perduta. L'architettura, alabastro penetrato di luce, le immagini modellate da un segno granuloso d'infinita morbidezza, percorse da bagliori limpidi fra diafane ombre, la monumentale ampiezza dello scenario, ci presentano in questo disegno l'arte di Andrea al suo massimo, come nell'affresco di Poggio a Caiano.

sognante fanciulla, a un balcone improvvisato con un rialzo di terra e la ruota, in ascolto del giocondo riso di Gesù, immagine d'amore: il sole e il vento sbattono sulla sua cuffia luci gioiose,

Fig. 443 — Andrea d. S.: Studio di pala, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

che lampeggian più acute in distanza, nei bianchi del mucchietto di case. Se le ombre mosse dal sorriso sul volto e i morbidi drappi della Madonna sono applicazioni mirabili di sfumato leonar-

Fig. 444 — Andrea d. S.: *Sacra Famiglia*
nella Galleria del Romitaggio a Pietroburgo
(Fot. Braun).

desco, il liquido velo di colore che plasma nell'aria stessa l'immagine di Caterina, la delicatezza del lume fioco e trasparente che bagna il volto, non più luce, non ancora penombra, segnano l'ultimo sviluppo in Toscana del problema posto da Leonardo con la diafana *Sacra Famiglia* del Louvre. La forma è leggiera e vacua nella sua morbidezza, involucro aereo sensibile a tutte le variazioni di luce, ai più lievi moti dell'atmosfera. La vecchia Elisabetta e il paffuto Giovannino sono evocazioni di tarde forme raffaellesche, ma è lontana da Raffaello questa gioiosa visione di primavera e d'amore. Aprile veste di tinte leggiere e sottili le immagini fiorite, Aprile canta nel sorriso che si riflette da volto a volto, nella vaga fantasticheria che isola dal gruppo Caterina, immagine di giovinezza e d'amore. Ancora una volta una misteriosa affinità di spirito sembra legar l'accademico fiorentino al Correggio, pittore edonistico.

L'immagine di Caterina è il ritratto, ringiovanito, della moglie di Andrea, Lucrezia, come dimostra il raro disegno nel British Museum (fig. 445). Poche varianti nell'inclinazione del capo, nella maturità dell'aspetto, uguali la posa, le vesti, la bella acconciatura a conchiglia, mossa dall'aria che vi s'ingolfa. Il segno a matita rossa aumenta ancora la trasparenza serica della forma; infonde alle iridi chiare, dallo sguardo felino, un raggiar soffocato di luci acquee, indescrivibile nella sua pittorica finezza. E i drappi fluidi, sottili come petali di fiore, seguono il moto delle carni grasse nel contorno tremulo dello scollo; sventolano abbandonandosi, dalle braccia conserte, all'aria primaverile. Il tono è di un rosso chiaro, il rosso di Andrea svanente alla luce, ignoto a qualsiasi altro disegnatore: la voluttuosa immagine, dal sorriso ingannevole, tutta si forma nella luce di un cielo d'aurora.

Nel 1524 fu pagata ad Andrea del Sarto la tavola della *Deposizione,* dipinta per le monache di San Pietro a Luco, in Mugello (fig. 446). È un'opera debole, slegata nella composizione come nelle tinte, che il sottil velo di atmosfera gialla non giunge a riunire. Il tentativo di meglio incorporare gli elementi della

Fig. 445 — Andrea d. S.: Studio di ritratto, nel Museo Britannico di Londra.
(Fot. Braun).

composizione nell'atmosfera, allontanando figura da figura, porta qui a incerti risultati. E le pose teatrali destano un'invincibile impressione di aridità e di freddezza. Non avremmo parlato di

Fig. 446 — Andrea d. S.: *Deposizione di Cristo*, nella Galleria Pitti. (Fot. Anderson).

quest'opera mediocre, se non volessimo farne conoscere i disegni: uno studio definitivo, con ombre pesanti, cariche, grosse, per la testa di Santa Maddalena, nella Galleria degli Uffizî (fig. 447), e due abbozzi nella Galleria del Louvre (fig. 448) e nella Raccolta

Uffizî (fig. 449). Il primo, composto di sole tre figure intorno al Cristo morto: Giuseppe d'Arimatea, la Vergine e Giovannino con la croce, ha sulla pittura tutto il vantaggio della rapidità modellatrice del segno a matita; il secondo, con le stesse figure del quadro, tranne Caterina, ha diritto a un posto tra i capolavori del Cinquecento a Firenze. L'atmosfera

Fig. 447 — Andrea d. S.: Studio per la *Deposizione* Pitti, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

spessa e fangosa del fondo s'addensa nel primo piano, e prende corpo nelle immagini lunghe, sfaldate, travolte, col loro movimento spasmodico, da una lotta di luci e d'ombre. Sembra impossibile che il creatore di questa Vergine, la cui forma, indeterminata e tragica, tutta si torce a seguire la stretta delle dita avviticchiate, il potente che dal caos di una torbida atmo-

sfera a macchie disordinate di luce e d'ombra, trae quest'impressionistica statua cretacea, sia lo stesso arido manierista che

Fig. 448 — Andrea d. S.: Studio per la *Deposizione* Pitti nella Raccolta di disegni al Louvre.
(Fot. Braun).

non si stanca d'infonder lustri marmorei alla Vergine, grossa monaca afflitta, nella pittura della Galleria Pitti. [1]

---

[1] Un disegno per il Cristo (fig. 450), a matita rossa, e un altro (fig. 451), bellissimo, per le mani di Gesù e della Vergine, si vedono al Louvre.

Opera di maniera anche la *Madonna della Scala*, nella Galleria del Prado (fig. 452), dipinta per Lorenzo Jacopi,[1]

Fig. 449 — Andrea d. S.: Studio per una *Deposizione* nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

amalgama di elementi raffaelleschi, costruiti in una piramide a base larga, tutta scomposta perchè s'avvivi nel

[1] Al 1524 risale la copia del *Ritratto di Leon X* di Raffaello, citata dal Vasari, ora nella Galleria di Napoli.

Fig. 450 — Andrea d. S.: Studio per la *Pietà* di Luco nella Raccolta del Louvre.
(Fot. Braun).

Fig. 451 — Andrea d. S.: Studio delle mani di Maria e di Cristo, per la *Pietà* suddetta.
(Fot. Alinari).

tumulto dei drappi la vicenda del sole con l'ombra, il cangiantismo dei colori. Turbano l'occhio le forme grosse, i movimenti enfatici e disgregati, il voluto disordine. Solo un brano delizioso si rifugia nel fondo: la macchietta della donna

Fig. 452 — Andrea d. S.: *Madonna col Bambino e Santi* nella Galleria del Prado.
(Fot. Anderson).

che si dilunga, arco frusciante di seta e di morbide lane, guidando per mano un fanciullo. Perfettamente incorporata alla massa del paesaggio collinoso e all'atmosfera smorta, è la sola creazione spontanea nella macchinosa pittura, ed è anche un brano squisito di colore. [1]

---

[1] Un disegno per la ricciuta testa di Gesù, modellata con vigorosa grazia dal segno a matita rossa, è nella Galleria Pitti (fig. 453).

Del 1525 è un'altra di quelle rare opere che segnano il culmine dell'arte di Andrea: la *Madonna detta del Sacco* (fig. 454, tav. VI),

Fig. 453 — Andrea d. S.: Studio, nella Raccolta degli Uffizî. (Fot. Alinari).

nel chiostrino dei Morti, all'Annunziata. Composizione semplice e nuova, di parchi elementi disposti in gradazione aerea, in

Tav. VI. - Andrea del Sarto: Lunetta nel chiostro interno della SS. Annunziata a Firenze.

Fig. 454 — Andrea d. S.: *Madonna detta del Sacco*, nel Chiostro dell'Annunziata, a Firenze.
(Fot. Anderson).

ritmo lentamente scandito di spazio. La costruzione è sempre toscana, fondata sopra una indistruttibile base architettonica e disegnativa, ma è, tuttavia, un tentativo di prospettiva aerea analogo a quelli del Correggio, per quanto ostacolato da rigidezza di pose, dal blocco volumetrico delle forme. Il Correggio,

Fig. 455 — Andrea d. S.: Studio di S. Giuseppe per la *Madonna del Sacco* nella Galleria del Louvre.
(Fot. Braun).

nel Duomo di Parma, popola una balaustra di efebi e d'Apostoli, in iscorcio, rientranti e sporgenti da essa a vicenda; Andrea pone la Vergine seduta in primo piano, sopra un grado marmoreo, così che dall'ambiente architettonico, appena accennato, emerga il gran cartoccio delle vesti, con intensi risalti di ombre e luci, tra avvallamenti e cuspidi; e allontana da noi, anche valendosi

del grande libro bianco, l'immagine di Giuseppe, che si sprofonda nell'atmosfera penetrata dai chiari riflessi della pietra. La testa paffuta del bimbo, in una posa tutta di sghembo, adatta allo scivolìo della luce, e più la testa della Vergine, sono determinate nella fine e diafana modellatura, volumi senza peso, ma nitidi e precisi; la testa di Giuseppe non ha rilievo, non ha determinatezza, sembra sfogliarsi, tenue, incorporea, nel diffuso chiarore del fondo. Alle gradazioni spaziali risponde, più che in altra opera fiorentina, gradazione di determinatezza volumetrica: l'aria attrae nelle sue lontananze la forma, muta l'apparenza dei corpi, disgrega la compattezza delle superfici.

Purissima, nella sua elementare espressione, l'inquadratura architettonica: un grado di base, la cui cornice corre parallela alla cornice inferiore della lunetta; una parete nuda di fondo, fiancheggiata da due lesene; un alto zoccolo i cui sproni chiudono simmetricamente la scena. Tra quei due sproni alabastrini di pietra, che restringono il campo, si sentirebbe lo squilibrio portato dal peso del piramidale gruppo di Maria col Bimbo, per il suo spostamento in rapporto all'asse della lunetta, se l'immagine di Giuseppe, ingrandita dal sacco, non ne riecheggiasse, in distanza, i contorni, come ombra riflessa dal gruppo nel chiarore dell'atmosfera.[1] Ogni cambiamento di direzione nelle pose, la disposizione di ogni oggetto nello schema compositivo nuovo all'arte toscana — il libriccino sul grado, il volume tra le mani di Giuseppe — sono indispensabili all'unità di insieme. E come soluzione del problema di decorare una lunetta, non di un rabesco superficiale di linee, quale usarono i pittori del Quattrocento, tranne Luca Signorelli, ma in profondo, il lunettone dell'*Annunziata* è certo tra le migliori che vanti il Rinascimento. L'armonia dei colori, a un tempo, è tra le più delicate di Andrea: il rosa intenso che si alterna con rosse aiuole d'ombra nella veste a cartoccio, dà alla gonna della

---

[1] Un disegno per la figura di San Giuseppe si vede nel Museo del Louvre (fig. 455). Mirabile la varietà del rapido segno, ora a tratteggi obliqui, ora a libere curve, ora intrecciato in mobile rete, perchè meglio si presti al balenar dei lumi, a tutto quel gioco di bagliori.

Vergine l'apparenza di un cestello di fiori; sul capo altiero splende il vivo smeraldo del manto. Più sommesso è il tono dei violetti nel drappo di Gesù e nella veste di Giuseppe, entro un'atmosfera

Fig. 456 — Andrea d. S.: *Ritratto*, nella Galleria di Berlino. (Fot. Braun).

bigio perla. Il colore si riduce a velo, di una trasparenza rara in tutto il Rinascimento fiorentino.

Vicino di tempo alla *Madonna del Sacco* crediamo sia il ritratto muliebre, forse di Lucrezia (fig. 456), nella Galleria di

Berlino, prodigioso per la rapidità della pennellata che s'aggira a plasmare la morbidezza del volto, le pieghe del collo grasso,

Fig. 457 — Andrea d. S.: Disegno per ritratto, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

la cascata fluida delle stoffe sul petto, il vortice cangiante del velo che accerchia le chiome. Sulle labbra tumide, sul mento greve, sul naso, sinteticamente modellato da larghi piani di luce

e d'ombra, sembra sia passata una pennellata densa d'impasto. È una nuova sorpresa che ci offre Andrea, un tentativo del tecnico sapiente per avvivar l'effetto, mettendo a contrasto la vigorosa e sommaria plastica del busto e del volto, e la fluidità dei veli con orli di spuma argentina. Il movimento a contrapposto di testa e spalle conduce a risultati di perfetto equilibrio e di rilievo, quali si trovano appunto nella *Madonna del Sacco*. Tra le più fantastiche decorazioni di Andrea il turbante di velo bianco che s'aggira come alone lunare intorno al volto della donna.

Un disegno, nella Raccolta degli Uffizî (fig. 457), richiama, per il modellato e il tipo dell'immagine, e per la stessa bizzarra acconciatura, il ritratto della Galleria di Berlino. Indescrivibile il segno a matita rossa, che passa frusciando e si disperde a tratti, nella luce, sul volto, modellando con vertiginosa rapidità, con rara morbidezza di pennellata, le carni grasse, indicando il gonfior delle palpebre. Solo le opere giovanili di Lorenzo Lotto potrebbero gareggiare con questo fluido segno a matita, che senza mutar direzione, in veloci e radi tratti descrive la forma e l'immerge in un bagno di luce. La figura, veduta quasi per intiero, siede in una poltrona, e stringe fra le mani scarne un volume, su cui le dita si plasmano, aderendo come lichene alla roccia.

Completano questo meraviglioso brano di *pittura a sanguigna* il cartoccio serico delle maniche e del corsetto, altro richiamo alla *Madonna del Sacco*, i rivi di luce che scorron fra stagni d'ombre sanguigne e sembran liquefare le masse del viso, i tessuti delle ricche vesti. Ogni contorno del volto si smarrisce in un riflesso di sole.

Nel dipingere l'*Assunzione della Vergine* (fig. 458), grande pala appartenente alla Galleria Pitti, Andrea del Sarto ha ricordato la pala di Tiziano, a Venezia. Agitazione di folla nel basso, attorno alla tomba presso cui gli Apostoli si ammassano, arco di angeli attorno alla Vergine sospinta da nuvole. Ma il quadro di Andrea è una traduzione priva di vita: un'opera di

Fig. 458 — Andrea d. S.: *L'Assunta,* nella Galleria Pitti, a Firenze.
(Fot. Anderson).

maniera che spegne il tizianesco fuoco. I putti plasmati di sole, attorno all'*Assunta* di Venezia, intrecciano una ghirlanda di animati fiori; nuvole e ali battono insieme in ritmo gioioso d'ascesa; il Fiorentino invece pianta i suoi fanciulli membruti in

Fig. 459 — Andrea d. S.: *L'Assunta* nella Galleria Pitti. (Fot. Anderson).

piedi, come sopra una roccia, sopra lo strato di nuvole, ad arrestarne l'ascesa; la Vergine di Tiziano s'innalza, vela gonfia di vento e di sole, da quella sua base mobile, nella fiamma del cielo; la Vergine di Andrea è spinta come per forza meccanica da una base inerte verso l'alto, nell'enfasi oratoria del gesto. Mani e corpi, nel quadro di Tiziano, si tendono, dal basso verso il

cielo, come se il desìo della Madre divina staccasse le umâne ombre da terra; gli Apostoli di Andrea studiano, faticosamente, espressioni e gesti di stupore.

È un'opera manieristica, dove troppo si sente la ripetizione di forme usate e riusate. Anche il colore non ha l'antica armonia. Le parti in luce, le stoffe in primo piano, si schiarano così fortemente da perdere persino il colore nei punti più luminosi, per una ricerca di effetti abbaglianti. Il brano migliore del quadro è

Fig. 460 — Andrea d. S.: *L'Annunciazione*, nella Galleria Pitti. (Fot. Anderson).

composto dalle figure intorno al sarcofago, divergenti l'una dall'altra così da produrre una delicata oscillazione di bagliori e di ombre sul chiaror soffocato del cielo e la velata trasparenza della roccia. Ma certamente nel dipinger quest'opera Andrea si valse di scolari, e come in tutte le pitture di collaborazione ricorse alle ombre fumose di Fra' Bartolommeo per fondere nell'atmosfera le forme. Figurona di maniera infagottata nel manto a festoncini è l'Apostolo che si volge con un sorriso d'intesa al pubblico, servendosi di un grosso libro come di puntello.

Replica libera di questo quadro, l'*Assunta* (fig. 459), pure nella Galleria Pitti, allogata al pittore nel 1526 da Margherita vedova di Rosato Passerini, è opera di scuola.

L'effetto cromatico divien più crudo e sgargiante, sebbene le tinte siano quasi le stesse. Il fondo nebuloso dell'*Assunta* Panciatichi s'addensa qui in fitto tenebrore, e tra i colori forti del primo piano e il cielo fosco non è più la nebbia folgorata di luce. I drappi che escon dall'ombra sono cartacei, tagliati duramente.

Fig. 461 — Andrea d. S. (copia da): *L'Annunciazione*, nella Galleria del Louvre. (Fot. Braun).

Molto guasta, la bella *Annunciazione* (fig. 460), nella Galleria Pitti. Per ridurre la forma a centina in forma di rettangolo furono aggiunti due lembi di cortina, tagliando crudamente la luce d'alone sfumata dal bigio al giallognolo, che prima componeva alle immagini sfondo pittorico. Possiamo avere un'idea del guasto prodotto dalla sciagurata aggiunta, osservando la copia dell'*Annunciazione* Pitti nella Galleria del Louvre (fig. 461). In ogni modo, siamo, ancora una volta dopo l'enfatica *Assunta* Panciatichi, davanti a una cosa graziosa, meditata e fine. I colori tornano ad essere armonici in quel fondo bigio che ne smorza i passaggi, raro è l'effetto dei petali di giglio sul morbido pallore del fondo, del libriccino che si schiude a un raggio di sole

sulla cornice ombrata del quadro, e diviene, come nella composizione della *Madonna del Sacco,* elemento di equilibrio, ripetendo in senso inverso, di scorcio, di lontano, la posa di sghembo

Fig. 462 — Bottega di Andrea: Pala d'altare, nella Galleria di Berlino. (Fot. Braun).

della Vergine, presso il vasetto alabastrino dei fiori. Per tutto il campo si diffonde un lume velato: soli accenti di luce nel centro della scena, il bagliore di una pagina bianca, lo sfavillìo

di una corolla, occhio di sole in quel dolce velluto di nebbie. Probabilmente la gentile pittura era destinata a cimasa del-

Fig. 463 — Andrea d. S.: Studio per la tavola di Berlino nella Scuola di Belle Arti a Parigi.
(Fot. Braun).

l'ancóna di Berlino, dipinta nel 1528 per Giuliano Scala. L'ancóna (fig. 462) è opera di bottega, ma lascia tuttavia immaginare

la bella fusione ideata dal pittore tra i fiocchi di nebbia luminosa che veleggiano nella nicchia attorno la Vergine col Bimbo, mobile alone, e la nebbia diffusa nel fondo della cimasa. Rimangono alcuni disegni di Andrea per quest'opera: citiamo uno studio a matita rossa, nella Scuola di Belle Arti a Parigi, per la testa della Santa Martire (fig. 463), lontana, nella morbida

Fig. 464 — Andrea: tavola dei *Quattro Santi* nella Galleria dell'Accademia fiorentina. (Fot. Anderson).

rotondità del volto, dallo schema appuntito di quella che dipinse lo scolaro, con occhi strabici e malinconiosa espressione. Anche il logorìo pittorico dell'ombra che s'annida nel cavo delle palpebre, nelle studiate asperità dei lineamenti, scompare dall'immagine dipinta, dai lineamenti regolari e lisci, stampati su modulo raffaellesco. Più fedeli alle forme di Andrea del Sarto, appaiono le figure della Vergine e dei Santi che la fiancheggiano

a destra, sebbene tutte imbevute delle aure malinconiche proprie al traduttore, tutte con arruffate capigliature, che diventano

Fig. 465 — Andrea d. S.: Studio per la *Disputa sulla Trinità* nella Raccolta degli Uffizî.
(Fot. Braun).

irte penne sulla testa in ombra di San Paolo, dagli occhi fissi, d'uccello spaventato e aggressivo.

La data del 1528 è segnata anche sulla tavola dei *Quattro Santi* (fig. 464), a Pitti, dipinta rapidamente, con grande bravura,

Fig. 466 — Andrea d. S.: Studio per la tavola dei *Quattro Santi* nella Raccolta degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

con pennellata morbida e pastosa. Ma tutto il pregio dell'opera consiste in questa bravura manuale, e nella ricchezza coloristica del piviale verde sopra il santo vescovo.[1] Il colore ovunque tende al rosa: s'arrosano alla luce il rosso, il bigio: perfino la gonnelletta azzurra di San Michele si fa rosa nell'ombra. Nel dipinger questa figura, l'eclettico Andrea ha raccolto il motivo del santo

Fig. 467 — Andrea d. S.: Studio per la tavola dei *Quattro Santi* nella Galleria degli Uffizî. Accademia Albertina di Vienna. (Fot. Braun).

cavaliere con la mano poggiata all'anca, nel quadro del Pesellino a Londra, ma lo schema angolare e la conseguente acutezza dei lumi accentuano le dissonanze fra i gruppi mal composti.

[1] Le vicende d'ombra e luce tra gli scavi e le angolari sporgenze del volto infondono estrema sensibilità allo studio per la testa del vescovo nella Galleria degli Uffizî (fig. 465), abbozzata a grossi e radi segni di matita nera sul fondo roseo, magistralmente. Le chiome gonfie e sconvolte, le sopracciglia mobilissime, l'arco uncinato delle labbra, completano l'espressione del movimento: non un tratto del volto s'adagia in riposo. Anche le ombre lievi che variano il fondo partecipano all'irrequietudine del volto emaciato.

Nella stessa Raccolta degli Uffizî è un abbozzo dei due putti (fig. 466), che segni filiformi e radi, come trama di ragnatela, ci fanno apparire pittoricamente indecisi traverso il velo atmosferico.

Non conosciamo opera di Andrea più inarmonica e arida di questa, i cui difetti di evidente maniera si accentuano per la

Fig. 468 — Andrea d. S.: Putti appartenenti alla tavola dei *Quattro Santi* nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Anderson).

mancanza della parte mediana che divideva i due sportelli ora uniti in una sola tavola. Essa era composta, come appare dal

disegno (fig. 467) nell'Accademia Albertina di Vienna, di una finta edicola racchiudente una Vergine venerata nella chiesa, e di due fanciulli con rotuli, entro una nicchietta dall'alto piedistallo, gli stessi che ora sono agli Uffizî (fig. 468). Avanzano abbracciati, uno nell'ombra dell'altro, e le grandi ali tese for-

Fig 469. — Andrea d. S.: *Il Cenacolo*, nella Chiesa di San Salvi, a Firenze. (Fot. Anderson).

mano conca alle teste ricciute. È la parte migliore della tavola, sebbene così sciupata dalle ridipinture.

Il *Cenacolo* di San Salvi (fig. 469), compiuto nel 1529, può ritenersi, con i Santi di Vallombrosa, quanto di più arido e stucchevole abbia dipinto Andrea: opera «di buon pratico», e basta. L'emozione, rara nell'arte del Maestro, del tutto si spegne: la mimica è penosamente studiata, fiacca e volgare, come i tipi; trite le pieghe dei drappi, e cartacee. Anche le qualità pittoriche di Andrea, la morbidezza d'impasto che forma il pregio dei *Quattro Santi*, la trasparenza di velature propria al periodo migliore, scompaiono da questa meccanica rassegna d'immagini:

solo con grande rapidità e bravura sono dipinte le due figure affacciate, contro luce, alla loggia, sul cielo lontano, velato di nubi chiare. Due disegni per il quinto apostolo a destra, uno condotto a fine pazientemente, minuziosamente, l'altro tutto balenante, sono nella Galleria del Louvre (fig. 470), altri, di braccia,

Fig. 470 — Andrea d. S.: Studio di testa per *Il Cenacolo*, nella Galleria del Louvre. (Fot. Braun).

mani e piedi, tra cui lo studio per il quinto apostolo a destra e per la mano di Cristo, nella stessa Galleria.

Tuttavia, anche in questo fiacco periodo, Andrea ha qualche momento felice. Prova l'autoritratto Uffizî (fig. 471). Narra il Vasari come un giorno il pittore volesse ritrarre sua moglie Lucrezia con certi colori avanzatigli da un'opera a Vallombrosa. Al diniego della donna, egli « quasi indovinando esser vicino al suo fine, tolta una spera, ritrasse se medesimo in quel

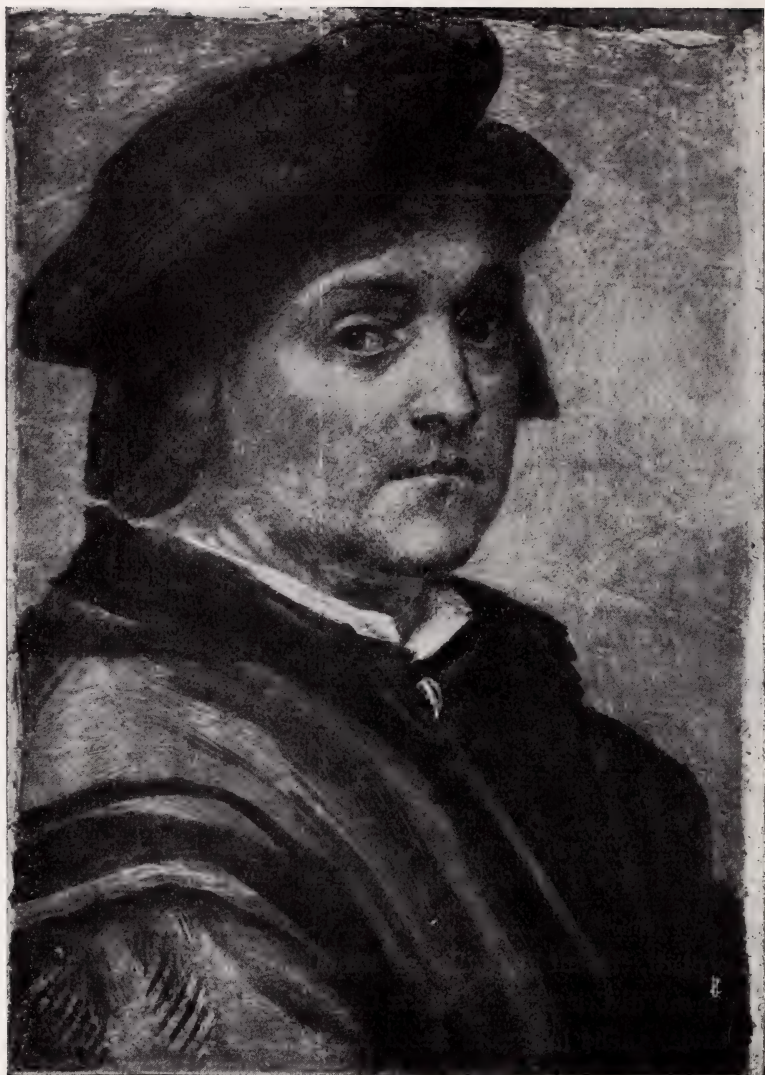



Fig. 471 — Andrea d. S.: *Autoritratto*, nella Galleria degli Uffizî. (Fot. Braun).

tegolo tanto bene, che par vivo e naturalissimo ». E veramente la bella pittura sembra creata di getto con meravigliosa facilità e sicurezza. Intonata al fondo bigio la morbida luce del volto, il pittore, con pochi e larghi colpi di pennello, ha dipinta la veste nocciola cupo, variata da strisce tra il marrone

Fig. 472 — Andrea d. S.: *Sacra Famiglia* nella Galleria Pitti. (Fot. Anderson).

e il verde, la manica grigia, il berretto nero, che vela d'ombra la fronte.

Composta in gran parte di antichi motivi (il muraglione diruto che forma appoggio al dormiente Giuseppe, come il terrapieno e la ruota alla bella Santa Caterina nella *Sacra Famiglia* del Museo di Pietrogrado, il nudo San Giovannino che ripete la posa di un putto nel *Battesimo delle turbe* allo Scalzo e nel *Tributo a Cesare* della villa di Poggio a Cajano), la *Sacra Famiglia*

Pitti (fig. 472), dipinta per Zanobi Bracci e datata dal Cavalcaselle al 1521, è una delle tante macchinose creazioni del Maestro negli ultimi tempi, dipinta probabilmente con aiuto di scolari. La costruzione a scala è interrotta dall'immagine del Battista, grosso riempitivo; turgido e informe è il corpo del raffaellesco Gesù, che da terra innalza verso la madre gli occhi estatici col ciglio appuntato alla maniera umbra. Le muraglie della capanna compongono nicchia a San Giuseppe dormiente e gli raccolgono intorno l'ombra; ma l'atmosfera colorata, che è elemento essenziale nell'arte di Andrea, qui del tutto manca, così che diventan chiassose le luci sulla veste a cartoccio della Vergine. Anche per colore è fuor di equilibrio il grosso Giovannino che avvicina il tono caldo e bruno del suo corpo a quello pallido e grigio del Bambino Gesù.

Le forme sono giganti anche nell'altra *Sacra Famiglia* Pitti (fig. 473), dipinta per Ottaviano de' Medici, e il Bambino ripete il tipo raffaellesco. Ma tutto è trasformato dal lento rotear delle forme nell'atmosfera nebbiosa che avvolge il gruppo e rapisce qualche nota ad ogni colore per fonderla nel tono cinereo dominante. Lo spunto di questo moto circolare è michelangiolesco, e data dal tondo degli Uffizî, ma Andrea, come Raffaello, non tenta, nelle opere più spontanee e migliori, di raggiungere l'espressione dinamica data a quel movimento da Michelangelo; le sue figure scivolano pianamente, aggirandosi. Ne scaturisce morbidezza di forme a completar l'effetto della dolce atmosfera colorata, che le fratture multiple e sottili dei piani, specialmente nel panneggio accartocciato, agitano e variano. Con la cenere delle nubi che velano il cielo si fonde la tinta del copricapo di Elisabetta; la sciarpa della Vergine varia dal bianco azzurrognolo all'azzurro acciaio; la veste lilla, con qualche spolveratura di polline giallo, è veramente di floreale bellezza. Dolcissimo, paragonabile a qualche Murillo dell'età matura, il tono delle carni di Maria, venate di trasparenze azzurre e d'ombre lividette. La tonalità di colori varia dal rosa violaceo all'azzurro; c'è qualcosa di cangiante nell'aria stessa.

Di questo periodo è la *Sacra Famiglia* Barberini[1] (fig. 474), altra bella composizione, ma con bagliori più vivi, quasi riflessi da

Fig. 473 — Andrea d. S.: *Sacra Famiglia*, nella Galleria Pitti a Firenze. (Fot. Anderson).

specchio sulle forme ampie, sui drappi a cartoccio. Manca la nebbia colorata, che è, della *Sacra Famiglia* de' Medici, il

fascino maggiore. Qui piacciono soprattutto l'atteggiamento lieve e riposato delle monumentali forme, la grazia del fanciullo dagli

Fig. 474 — Andrea d. S.: *Sacra Famiglia*, nella Galleria Barberini, a Roma. (Fot. Anderson).

occhi oblunghi e la pupilla dilatata di piccolo dio silvano, l'atteggiamento di timidezza ritrosa. Ma le superfici sono ridiven-

tate marmoree, e basta confrontare il turbante fluido, materiato anch'esso di nebbia luminosa, sul capo della *Vergine* Pitti,

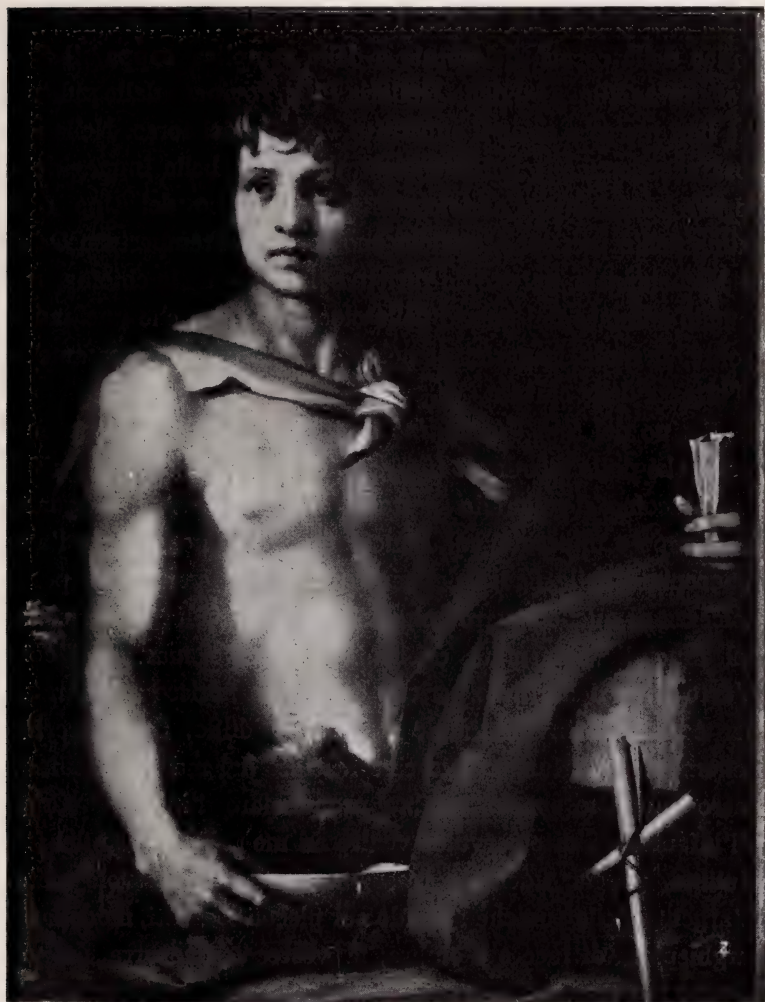



Fig. 475 — Andrea d. S.: *Il Battista*, nella Galleria Pitti.
(Fot. Anderson).

con quello opaco della *Vergine* Barberini, e col lembo di velo pesante, cartaceo, insensibile agli effetti della luce lontana,

per segnare la distanza di fattura tra queste due opere così affini di forma.[1]

Come un giovane dio dallo sguardo sereno e diritto, s'innalza nell'ombra del fondo, tra il vermiglio del manto e il bianco della roccia, del rotulo e della semplice coppa, il *San Giovannino* (fig. 475) della Galleria Pitti, rovinato dalle puliture che han messo a nudo il substrato violetto del torso. Nella sua posa accademica, volutamente statuaria, la bella immagine ci porta, nonostante l'addolcimento raffaellesco del tipo e la calma dell'espressione, qualche eco fievole del tempestoso *David* di Michelangelo, nel profilo diritto e largo, e nella chioma, cespuglio animato dal guizzo delle ciocche a falce che uncinan la fronte. Il nudo, imperfetto, nel volger s'inturgida grossamente all'altezza della cintura.

Il tipo del *San Giovannino* Pitti si rivede, velato, nel fanciullo che dallo stendardo (fig. 476), dipinto per la Compagnia di San Giacomo, si volge allo spettatore. Anche quest'opera è guasta dal tempo e offuscata, ma nonostante ciò, e nonostante l'arco dinoccolato della figura del santo pellegrino, commuove per la dolcezza di quello sguardo che dall'alto cala sulla testa ricciuta del fanciullo, plasmata di bruma come le masse dei colli. L'arte arida dell'ultimo periodo di Andrea fiorisce a un tratto, per eccezione, in un timido e delicato idillio, tra vespertine penombre. Quel lungo pellegrino fasciato dal manto, vacillante entro l'angusto spazio, sembra pronunciare l'invito di Cristo all'infanzia: « Sinite parvulos venire ad me ». E il volto del fanciullino, poggia, fidente e trasognato, sulla carezzevole mano. L'argento delle tuniche splende sui piccoli Battuti, modellati a larghi piani di luce e d'ombra; la veste verdazzurra del pellegrino par sanguini nell'ombra.

Colpo teatrale di scena, il *Sacrificio d'Abramo* nella Galleria di Dresda (fig. 477). Il movimento è sgangherato, dure le forme e senza vicendevole proporzione; l'enfasi mimica rasenta la

---

[1] Una cattiva copia del quadro Barberini è nella Galleria del Prado, a Madrid.

Fig. 476 — Andrea d. S.: *Sant'Jacopo*, nella Galleria degli Uffizî.
(Fot. Anderson).

Fig. 477 — Andrea d. S.: *Il Sacrificio d'Abramo* nella Galleria di Dresda.
(Fot. Alinari).

Fig. 478 — Andrea d. S.: *Il Sacrificio d'Abramo* nella Galleria del Prado.
(Fot. Anderson).

goffaggine. Anche il paese ha perduta l'ariosità che era tutto il fascino dei fondi d'Andrea. Isacco è replica del *San Giovannino* Pitti, ma in forme rattrappite: la bella capigliatura, vivente nel moto delle luci, come di fluido mercurio, qui è un opaco

Fig. 479 — Bottega di Andrea: *L'Assunta* nella Galleria Pitti.
(Fot. Braun).

arruffio di lane; nulla rimane della sensibilità ai moti dell'atmosfera propria alle forme di Andrea.

Il macchinoso quadro di Dresda, eseguito per Giovan Battista della Palla, ha una replica, tutta forzata negli effetti chiaroscurali, tutta chiazze di luce fra tenebre carboniose, nel quadro

dipinto per Paolo di Terrarossa, ora nella Galleria del Prado (fig. 478).

Accenneremo appena, prima di chiudere il discorso sull'opera di Andrea del Sarto, all'*Assunta* commessa dai Vallombrosani di Poppi (fig. 479), cominciata nel 1529 e incompiuta alla morte di Andrea, opera tutta eseguita da scolari. Di Andrea sono il disegno per la testa della santa inginocchiata e un superbo studio delle mani dei santi Fedele e Giovanni Gualberto, nella Raccolta degli Uffizî, mani articolate nervosamente, pronte ad afferrare e a vibrare (fig. 480).

* * *

Pittore eclettico, Andrea da tutti i grandi del tempo raccoglie esempi, di tutti rispecchia qualche aspetto: Fra' Bartolommeo gli è presente non solo nei tipi delle prime opere e nell'enfasi delle pose, ma nel ritmo perfetto delle ultime *Storie di San Filippo* all'Annunziata, e nella costruzione piramidale dei gruppi; l'arte serena di Raffaello l'incanta; Michelangelo lo conduce a ingigantire le forme, a forzar, contro la propria naturale tendenza a placide visioni, l'energia dei gesti: persino il piccolo Franciabigio ha indubbiamente influito sulle creazioni del periodo giovanile. Ma, soprattutti, Leonardo è maestro di Andrea, che, traverso le oscillazioni delle sue preferenze artistiche e il dilagante convenzionalismo, sa immerger nell'aria le scene e per mezzo dell'aria alleviare le forme, imprimer loro il movimento, animarne, con l'agitazione dei lumi, il colore. Lo sfumato estensivo avvolge le immagini di Fra' Bartolommeo, ma la molle penombra non ne demolisce l' architettonica saldezza, mentre le nebbie colorate di Andrea penetrano e ammorbidiscono le forme. Di opera in opera, nel primo periodo, l'ideale artistico del pittore va concretandosi: il lento rotear delle figure intorno al proprio asse nella *Natività della Vergine* allo Scalzo agita penombre violacee e bagliori; nel secondo periodo Andrea subisce il dominio di Michelangelo, ma come Fra' Bartolommeo, seguace di Leonardo, traendo dalle ombre dei

Fig. 480 — Andrea d. S.: Studio di mani per i santi Fedele e Giovanni Gualberto nella tavola detta di Poppi (Galleria Pitti), nella Raccolta degli Uffizî.
(Fot. Alinari).

fondi i corruschi spigoli delle figure, volge a intenti formali lo sfumato estensivo, così Andrea del Sarto, quando sente, come tutti i suoi contemporanei fiorentini, il dominio del Buonarroti, trae dalla complessità dei piani michelangioleschi la prima idea della modellatura sfaccettata, e del conseguente cangiar di colori. In ugual modo, alla fine del Cinquecento, Federico Barocci si varrà di una forma capricciosamente sfaldata, e perciò sensibilissima alle variazioni della luce e del colore. I capolavori di Andrea appartengono a questa terza fase del suo sviluppo artistico: le forme prima tondeggianti si spianano e si sfaldano, l'aria acquista ideale trasparenza e freschezza: siamo al momento della *Visitazione* e del *Tributo a Cesare*. I disegni di questo periodo sono tra i più rari del Rinascimento italiano: le forme nascon dall'aria e in essa si sfogliano. Poco a poco, dopo aver prodotto un'altra opera di assoluta bellezza: la *Madonna* dello Scalzo, Andrea torna a grandeggiare, a stampar moduli giganti sugli schemi giganti di Michelangelo, a caricare i gesti: non è più arte il *Cenacolo* di San Salvi, imitato, ciecamente, dai piccoli ciechi fiorentini contemporanei. La sensibilità pittorica stessa di Andrea vien meno; la fantasia, rara anche nei suoi periodi migliori, sembra colta da paralisi. Ma il pittore stanco ha sùbiti risvegli che ci colpiscon di stupore: crea, alla fine della sua vita, un capolavoro di bravura, l'autoritratto su tegola; avvolge di nebbie cineree traversate da tenui riflessi di colore la *Sacra Famiglia* de' Medici, presagio del sentimentalismo pittorico murillano, nelle sue dolci velature.[1]

---

[1] Catalogo delle opere di Andrea del Sarto:

Berlino, Friedrich Museum:

Ritratto muliebre;

Madonna in gloria e Santi (opera di scuola).

Dresda, Galleria: *Sacrificio d'Abramo.*

— Accademia: n. 75. *Pietà*, a fresco.

Firenze, Galleria degli Uffizi:

93. *Noli me tangere;*

188. *Ritratto di giovane donna;*

1112. *Madonna delle Arpie;*

1254. Stendardo di S. Giacomo.

61. *Due Angioli*, già nell'Accademia di Belle Arti;

76. *Quattro Santi* (1528), già nell'Accademia suddetta.

L'arte di Leonardo s'irradiava, di Toscana e di Lombardia, per tutta l'Italia settentrionale e centrale della prima metà del Cinquecento, ad eccezione del Veneto, troppo ricco di sua propria artistica dovizia. Il Correggio, sulle orme di Leonardo, immerge le forme nell'atmosfera, valendosi di preferenza di una linea di composizione obliqua, e di masse ondulanti: riesce ad imprimere alle immagini dai teneri colori la stessa fluidità dell'aria. Andrea del Sarto non ha il dono spontaneo del

---

Firenze, Palazzo Pitti:
38. *Deposizione;*
62. *Sacra Famiglia,* dipinta per Zanobi Bracci;
81. *Sacra Famiglia,* dipinta per Ottaviano de' Medici;
123. *Madonna in gloria e quattro Santi* (compiuta da Vincenzo di Francesco Bonilli);
124. *Annunciazione* (c. 1512);
163. Altra *Annunciazione* (lunetta del quadro di Berlino);
172. *Disputa della Trinità* (1517);
191. *Assunzione della Vergine* (opera lasciata incompiuta dall'artista);
225. Altra *Assunzione* (1526);
272. *Giovanni Battista* (c. 1523);
307. *Madonna in gloria con sei Santi* (1524);
280. *Autoritratto.*
— Sant'Annunziata, Atrio:
Cinque affreschi con le *Storie del Beato Filippo Benizzi;*
Corteo dei Re Magi;
Natività di Maria.
— — Interno, prima cappella a sinistra: Testa del *Redentore.*
— Chiostrino dei Morti: *Madonna del Sacco.*
— San Salvi: *Cenacolo* (1527).
— Convento dello Scalzo: Dieci storie della *Vita di San Giovanni Battista* e quattro figure allegoriche.
— Villa di Poggio a Caiano: *Tributo a Cesare* (1521).
Lisbona, Museo: *Ritratto di gentiluomo.*
Londra, Galleria Nazionale: 690. *Ritratto di scultore.*
Londra (presso), Richmond, Galleria Cook: *Autoritratto.*
Madrid, Prado:
383. *Ritratto della moglie;*
385. *Sacra Famiglia e un angiolo;*
387. *Sacrificio d'Isacco* (replica del quadro di Dresda [1523]).
Napoli, Museo Nazionale: Copia da Raffaello del *Ritratto di Leon X coi cardinali nipoti.*
Parigi, Louvre:
1514. *Carità* (1518);
1515. *Sacra Famiglia.*
Pietroburgo, Romitaggio: *Madonna con Santa Elisabetta e S. Caterina* (1519).
Pisa, Duomo:
Sant'Agnese;
Quattro Santi: Giovanni, Pietro, Caterina, Margherita.
Roma, Barberini: *Sacra Famiglia;*
— Borghese: *S. Maria Maddalena.*
Vienna, Hofmuseum: 39. *Pietà.*
Windsor Castle: *Busto di donna.*

Correggio; è, spesso, virtuoso insigne più che artista sincero; spesso cade nell'accademia, nella pittura di pratica basata su formule. Ma i risultati cui giunge nella *Visitazione* e nell'affresco di Poggio a Cajano, e dunque proprio in opere che non gli diedero popolarità, basterebbero alla gloria di un artista. Abbiamo visto che in un'altra delle sue vere pitture, la *Disputa* a Palazzo Pitti, egli si vale di strumenti pittorici affini a quelli del Correggio. E, come Leonardo, come lo stesso Correggio, come tutti coloro che perseguono il sogno pittorico di forme velate e alleggerite dall'atmosfera, egli è grandissimo nel disegno. Chi ha vedute una volta sul foglio del Louvre le tre figurine così lievi, friabili, indecise nella perlacea caligine del fondo, come se falde di neve, cadendo dal cielo nebbioso, le abbian formate, ha la piena misura del valore di Andrea del Sarto nei rari momenti in cui si abbandona al proprio temperamento pittorico e dimentica il mondo fiorentino che l'attornia per ritrovare se stesso. Allora egli è, con Antonio Allegri, il solo erede vero di Leonardo.

V.

MICHELANGELO

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA E DELL'OPERA DI MICHELANGELO. — L'OPERA: Il misterioso inizio. — Compositore di masse plastiche nella *Madonna Doni*. — In gara con Leonardo: cartone per la *Battaglia di Cascina*. — Stampe tratte dai suoi disegni, e alcuni disegni per la *Battaglia*. — L'incompiuta *Deposizione*, nella Galleria Nazionale di Londra. — La volta della Cappella Sistina: suo organismo architettonico. Inizio della decorazione dal fondo della Cappella, con la storia di *Noè ebbro*. La scena del *Diluvio*, il *Sacrificio di Noè*, il *Peccato di Adamo ed Eva* e la loro *Cacciata dall'Eden*, la *Creazione d'Eva*, la *Creazione dell'Uomo*, la *Separazione della terra dalle acque*, la *Creazione del sole e della luna*, la *Separazione della luce dalle tenebre*. I nudi atleti e i clipei nella decorazione dell'impalcatura. I triangoli curvilinei dei pennacchi. *Profeti* e *Sibille* nelle monumentali cattedre. Le *Famiglie d'Israele* nelle lunette e nei triangoli ad esse sovrastanti. — Serie di studî per una *Resurrezione di Cristo*, i *Saettatori*, il *Prometeo*, la *Caduta di Fetonte*. — Il *Giudizio Universale* nella Cappella Sistina. — Serie di studî per una *Crocefissione*. — Affreschi nella Cappella Paolina: la *Caduta di San Paolo*, la *Crocefissione di San Pietro*. — EPILOGO.

1475, 6 marzo — Sua nascita nel castello di Caprese in Casentino.[1]

Il padre, Ludovico Buonarroti Simoni, ivi era podestà in quell'anno; ma « finito l'ufizio della podesteria, Lodovico se ne tornò a Fiorenza; e nella villa di Settignano, vicino alla città tre miglia,

[1] Gaetano Milanesi col « Prospetto cronologico della vita e delle opere di Michelangelo Buonarroti » (*Vite* del VASARI, ed. Sansoni, VII, pagg. 337 e segg.) ha fornito i materiali per la composizione di questo, che è soltanto diverso in qualche parte nella distribuzione, e completato con alcune aggiunte e modificazioni. Trattandosi in gran parte di notizie bene determinate, ci è sembrato utile di mantenerne la forma con la quale sono date dal Milanesi. Per la bibliografia michelangiolesca, cfr.: « Bibliografia Michelangiolesca » in *Bibliografia italiana*, IX, n. 18, pag. 140, Firenze, 1875; LUIGI PASSERINI, *La Bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli Incisori delle sue opere*, Firenze, 1875; ALFRED VON REYMONT, *Michelangelo* (Bibliographie), in *Allgemeine Zeitung*, 1875, pp. 472 e seg.; ANATOLE DE MONTAIGLON, *Essai de Bibliographie Michelangiolesque*, in *Gazette des Beaux Arts*, XIII, 1876, pagg. 302-313; CHARLES ELLIOT NORTON, *List of the principal books relating to the Life and Work of Michelangelo*, in *Library of Harvard University*, bibliographical contributions, Cambridge, Wilson & Son, 1879; FAGAN (LOUIS), *The Art of M. B.*, London, Dulan, 1883 (*Books relating to Michelangelo* da pag. 179 a 195); THODE (HENRY), *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, Grote, 1902, vol. I, pagg. 485-488; vol. II, pagg. 465-484; vol. III, pagg. 485-487; MACKOWSKY, *Michelangelo*, Cassirer, Berlin, 1919 (Bibliografia da pag. 354 a pag. 361); ROMAIN ROLLAND, *Das Leben Michelangelo's*, Frankfurt a. M., 1920 (Bibliografia da pag. 236 a pag. 239).

dove egli aveva un podere de' suoi passati, fu dato, da Lodovico, Michelagnolo a balia in quella villa alla moglie d'uno scarpellino ». (VASARI, ediz. Sansoni, VII, 137).

1488, 1º aprile — Sua prima educazione artistica.

Ludovico, padre di Michelangelo, scrisse: « 1488. Ricordo questo dì primo d'aprile, come io Lodovico di Lionardo Buonarota acconcio Michelagnolo mio figliuolo con Domenico e Davit di Tommaso di Currado per anni tre prossimi a venire; con questi patti e modi: che 'l detto Michelagnolo debba stare con i sopradetti detto tempo a imparare a dipignere, ed a fare detto essercizio, e ciò i sopradetti gli comanderanno; e detti Domenico e Davit gli debbon dare in questi tre anni fiorini ventiquattro di sugello: el primo anno fiorini sei; el secondo anno, fiorini otto; il terzo, fiorini dieci: in tutto, la somma di lire novantasei ». (Cfr. VASARI, VII, pagg. 138-139).

1488-1492 — Dimora nella casa di Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico. Suo tirocinio nella scultura presso Bertoldo.

Racconta il Condivi (edizione del 1823, Pisa, pag. 7) che Michelangelo, tra le altre cose nel giardino mediceo a San Marco, « considerando un giorno la testa di un Fauno, in vista già vecchio, con lunga barba e volto ridente, ancorchè la bocca per l'antichità appena si vedesse, o si cognoscesse quel che si fosse, e piacendogli oltre a modo, si propose di ritrarla in marmo. E facendo il Magnifico Lorenzo in quel luogo allora lavorare i marmi, o vogliam dir conci, per ornar quella nobilissima Libreria, ch'egli e i suoi maggiori raccolta in tutto il mondo aveano... lavorando, dico, tai marmi, Michelagnolo se ne fece dare da quei maestri un pezzo, ed accomodato da quei medesimi de' ferri, con tanta attenzione e studio *si pose a ritrarre il Fauno*, che in pochi giorni lo condusse a perfezione, di sua fantasia supplendo tutto quello che all'antico mancava, cioè la bocca aperta a guisa d'uom che rida; giacchè si vedea il cavo d'essa con tutti i denti. In questo mezzo venendo il Magnifico, per vedere a che termine fosse l'opera sua, trovò il fanciullo, ch'era intorno a ripulir la sua testa; ed accostatogli alquanto, considerata primieramente l'eccellenza dell'opera ed avuto riguardo all'età di lui, molto si maravigliò: ed avengachè lodasse l'opera, nondimeno motteggiando con lui, come con un fanciullo disse: « *Oh tu hai fatto questo Fauno vecchio e lasciatigli tutti i denti. Non sai tu che a' vecchi di tale età, sempre ne manca qualcuno?* ». Parve mille anni a Michelagnolo che 'l Magnifico si partisse per correggere l'errore: e restato solo, cavò un dente al suo vecchio, di quei di sopra, trapanando la gengiva, come se ne fosse uscito colla radice, aspettando l'altro giorno il Magnifico con gran desi-

derio. Il qual venuto, e vista la bontà e semplicità del fanciullo, molto se ne rise; ma poi stimata seco la perfezione della cosa, e l'età di lui, come padre di tutte le virtù, si deliberò d'aiutare e favorire tanto ingegno, e pigliarselo in casa ». All'aneddoto del Condivi ritoccato dal Vasari, si pensa davanti a una testa marmorea di ciclope-fauno del Museo Nazionale di Firenze, la stessa che Ottaviano Vannini a Palazzo Pitti dipinse nella rappresentazione di Lorenzo de' Medici tra poeti ed artisti, figurando Michelangiolo giovinetto presentare a Lorenzo quella maschera di Fauno. (Cfr. A. VENTURI, in *Grandi Artisti Italiani*, Bologna, Zanichelli, 1925).

1492 — Scolpisce un *Ercole* di quattro braccia e, circa quel tempo, il bassorilievo della *Battaglia tra Lapiti e Centauri*.

La statua dell'*Ercole* stette nel palazzo degli Strozzi; venduta a Giovambattista della Palla, fu inviata a Francesco I, re di Francia, nel 1529. Adornò il giardino dello stagno a Fontainebleau, ove la vide il Padre Dan (*Trésor des merveilles de Fontainebleau*, 1642). Più tardi fu tolta da quel luogo, e andò dispersa.

Il bassorilievo della *Battaglia tra Lapiti e Centauri* fu eseguito per consiglio, dicesi, di Poliziano, dopo la morte di Lorenzo il Magnifico (1492). Oggi si vede nel Museo Nazionale di Firenze.

1494, 22 gennaio — Forma una statua di neve, per invito di Piero de' Medici, nel cortile del suo palazzo.

1494, ottobre — Sua andata a Bologna e a Venezia, e sue sculture nell'*Arca di San Domenico* a Bologna.

Vi fece un angelo portacàndelabro, a riscontro d'altro di Nicola dall'Arca, e le due statuette dei SS. Petronio e Procolo: questa, rottasi per caduta nel 1572, fu rimessa insieme da un Vincenzo scultore o, secondo il Padre Marchese, da Prospero Spani da Reggio, detto il *Clemente*.

1495 — Scolpisce un *San Giovannino* per Lorenzo di Pier Francesco de' Medici.

Vuolsi che il *San Giovannino* sia la statua già in Pisa nella casa Rosselmini, venduta poco dopo il 1875, e ora nella Galleria di Berlino, supposta, al tempo della vendita e ancor oggi in quel Museo, opera di Michelangelo, contrariamente a molti che si rifiutano di riconoscerla del grande maestro. Sostenitore dell'attribuzione fu il BODE nell'*Jahrbuch der K. preuss. Ksts.*, vol. II (1881); contraddittori il WICKHOFF, il WÖLFFLIN ed altri.

1495 — Fa « di marmo un *dio d'Amore* d'età di sei anni in sette, a giacere in guisa d'uom che dorma ».

Michelangelo che già aveva tolto ad imitare l'antico, nella *Testa del Fauno*, nel bassorilievo ispirato da Ovidio della *Battaglia tra Lapiti e Centauri*, nel restauro di un torso bacchico, in una figura d'Ercole, imitò forse il « *Cupido che dorme* di marmo tutto tondo, conceduto già con altre anticaglie dal Re di Napoli a Giuliano da Sangallo, per amor del magnifico Lorenzo e per la virtù di Giuliano ». Il *Cupido* fatto da Michelangelo, « contrafacendo la maniera antica », fu comprato da Baldassare del Milanese e portato a Roma, dove venne sotterrato in una vigna; e poscia, da questa cavato come preziosa statua antica, venduto a gran prezzo al Cardinal Riario, il quale, conosciuto l'inganno, restituì il marmo a Baldassare del Milanese, che lo cedette a Cesare Borgia e questi a Guidobaldo da Montefeltro, nel tempo in cui il giovane duca dimorò a Roma, dall'autunno del 1496 al 23 gennaio dell'anno seguente. Quando Cesare Borgia s'impadronì di Urbino, la marchesana di Mantova, Isabella Gonzaga d'Este, fece chiedere il *Cupido* al duca Valentino che glielo donò. Stette alla Corte mantovana sino al tempo dell'acquisto concluso da Daniele Nys (1629), per conto di Carlo I, re d'Inghilterra; e il 4 agosto 1632 una nave salpò da Venezia per portare col *Cupido* di Michelangelo tesori d'arte a Sua Maestà Britannica. Oltre la Manica, il *Cupido* si perdette, e forse andò smarrito con la dispersione delle collezioni di Carlo I. (Cfr. A. Venturi, *Il* « Cupido » *di Michelangelo*, in *Arch. stor. dell'arte*, 1888, pag. 1 e segg., contro le ipotesi di K. Lange).

1496, 25 giugno — Arriva a Roma con un gentiluomo del cardinal Riario.

Il 2 luglio seguente scrive da Roma a Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, facendogli sapere d'essere andato subito a visitare il Cardinal di San Giorgio e d'aver consegnato poi a Baldassare del Milanese una lettera, chiedendogli *il bambino* (cioè il *Cupido* già venduto) e offrendosi a restituire il denaro ricevuto. « Lui mi rispose », soggiunge, « molto aspramente e che ne fare' prima cento pezzi, e che el bambino lui l'aveva comperato e era suo... ». Il cardinale di San Giorgio gli mostrò « molte belle cose ». Dipoi « el Cardinale mi domandò se mi bastava l'animo di fare qualcosa di bello. Risposi ch'io non farei sì gran cose, ma che e' vedrebbe quello che farei. Abiamo comperato uno pezo di marmo d'una figura del naturale; e lunedì comincierò a lavorare ».

1497, 1º luglio — Scrive da Roma a Ludovico suo padre.

« Reverendissimo e caro padre. Non vi maravigliate che io non torni, perchè non ò potuto ancora aconciare e' fatti mia col Cardi-

nale, e partir no mi voglio se prima io non son sodisfatto e remunerato dalla fatica mia; e con questi gran maestri bisognia andar adagio, perchè non si possono sforzare; ma credo in ogni modo di questa settimana che viene, essere sbrigato d'ogni cosa » (*Lettere di Michelangelo Buonarroti*, con prefazione di G. Papini, vol. I, 1496-1542, Lanciano, R. Carabba, 1910).

1497, 19 agosto — Michelangelo, ancora in Roma, scrive al padre suo, promettendo di soccorrerlo di denaro.

Gli dà conto di *lavori iniziati:* « Io tolsi a fare una figura da Piero de' Medici e comperai il marmo: poi noll'ò mai cominciata, perchè non mi à fatto quello mi promesse: per la qual cosa io mi sto da me, e fo una figura per mio piacere... ». (Dalle *Lettere* citate).

1497, 18 novembre — Il cardinale Giovanni della Groslaye lo raccomanda agli Anziani di Lucca allorchè si rende a Carrara per cavare e condurre i marmi che dovevano servire alla scultura del gruppo della *Pietà*.

A Carrara Michelangelo si trovava ancora il 7 aprile 1498.

1498, 27 agosto — Gli è allogato dal cardinale Giovanni della Groslaye de Villiers il gruppo della *Pietà* di S. Pietro.[1]

1501, 22 maggio — Michelangelo esamina le bozze del contratto col cardinale Francesco Piccolomini per il lavoro di *quindici statue di marmo* da collocarsi nella cappella di quel Cardinale presso la Libreria della Cattedrale di Siena.

1501, 5 giugno — Allogazione a Michelangelo, per il cardinale Francesco Piccolomini, delle *quindici statue* suddette.

Più tardi, il 15 settembre 1504, si confermò l'allogazione dai fratelli ed eredi di Pio III; il contratto fu ratificato l'11 d'ottobre. Dalla ratifica si desume che quattro delle quindici statue erano già compiute, cioè il *S. Pietro,* il *S. Paolo,* il *S. Pio* e il *S. Gregorio,* e in oltre era finito il *S. Francesco* cominciato da Pietro Torrigiano.

1501, 16 agosto — Gli operai di Santa Maria del Fiore commettono a Michelangelo la statua del *Davide,* da finirsi in due anni, a datare dal 1º settembre successivo.

La statua, già a buon punto il 28 febbraio 1502, secondo il parere dei primari artisti fiorentini e col consenso di Michelangelo

[1] Cfr. vol. II della *Vita di Michelangiolo* di AURELIO GOTTI, p. 33.

stesso, fu posta sul ripiano davanti al Palazzo della Signoria il giorno 8 giugno 1504.

1502, 12 agosto — La Signoria di Firenze gli alloga un *David di bronzo* alto due braccia e un quarto, da eseguire in tempo di sei mesi.

Per la statua, che passò al Robertet, segretario del Re di Francia, e forse al Re stesso, Michelangelo ebbe pagamenti dalla Signoria il 29 aprile 1503 e il 10 ottobre.

1503, 24 aprile — Gli operai di Santa Maria del Fiore gli affidano l'esecuzione di *dodici apostoli* di marmo di Carrara.

Per dare agio a Michelangelo nel lavoro delle dodici statue, gli fanno fabbricare dal Cronaca una casa, che poi gli operai stessi, il 18 dicembre 1505, dettero a pigione, avendo perduta la speranza che Michelangelo accudisse al lavoro. Egli infatti ne incominciò una soltanto, il *S. Matteo* (V. Lettera di Michelangelo al Fattucci, nel gennaio 1524).

1504, agosto — Il gonfaloniere Pier Soderini, avendo allogato a Leonardo il 28 febbraio la metà degli *affreschi della sala del Consiglio in Palazzo Vecchio*, ottiene che Michelangelo ne assuma l'altra parte. Nell'ottobre Michelangelo inizia il cartone della *Battaglia di Cascina* (guerra di Pisa).

Per esso ebbe un pagamento il 28 febbraio 1505, in acconto della somma pattuita di 3000 ducati: nel marzo era finito, e il 31 agosto veniva rizzato ed esposto. Nel gennaio 1524 egli ne scrisse al Fattucci, ricordando che « di già era fatto el cartone, come è noto a tutto Firenze » quando, « levandomi papa Iulio di qua », dovette rinunziare alle pitture e al danaro.

Il cartone si conservò qualche anno nella Sala del Papa, in S. Maria Novella, e Michelangelo vi mandava a studiarlo alcuni giovini artisti, finchè non fu portato nella « Sala grande di sopra in casa Medici », e nella infermità del duca Giuliano (1516), o nel 1512, al ritorno dei Medici in Firenze, fu ridotto in molti pezzi.

1505, marzo — Michelangelo è chiamato a Roma per la *Sepoltura di papa Giulio II*.

1505, 17 aprile — Ritorna a Firenze.

1505, maggio-dicembre — Va a Carrara, e vi dimora otto mesi.

Dà opera a far cavare marmi, a sbozzare *due figure* e a noleggiare barche per il trasporto dei marmi a Roma, dove ritorna per la fine dell'anno.

1506, 27 gennaio — Compra un podere posto nel popolo di Santo Stefano a Pozzolatico, in luogo detto Capiteto.

1506, 31 gennaio — Scrive al padre, mentre aspetta i marmi da Carrara.

« Ancora non ho potuto cominciare a far niente, e pure dò parole al Papa e tengolo in buona sperenza, perchè e' non si crucci meco ». Giuntigli finalmente i marmi — come ricorda in una lettera dell'ottobre 1542 — « condussigli in sulla piazza di Santo Pietro, dove avevo le stanze dreto a Santa Caterina ».

1506 — Giulio II progetta gli *affreschi della Cappella Sistina* e vuole affidarli a Michelangelo.

Costui « à deto pue e pue volte, none volere atendere ala capella », secondo le parole del Bramante al Papa, riferite a Michelangelo da Piero Roselli in lettera del 10 maggio 1506. Pare che il Papa avesse dimesso l'idea della *Sepoltura* per questo nuovo progetto, e lesinasse a Michelangelo il pagamento delle somme dovutegli e promesse, per indurlo ad accettare l'opera d'affresco.

1506, aprile — Sua fuga da Roma.

Ne sappiamo i particolari da una lettera all'architetto Giuliano da Sangallo, scritta il 2 maggio 1506 da Michelangelo:

« Giuliano. Io ò inteso per una vostra come 'l Papa à auto a male la mia partita, e come sua Santità è per dipositare e fare quanto fumo d'accordo; e che io torni e non dubiti di cosa nessuna.

« Della partita mia, egli è vero che io udi' dire el Sabato Santo al Papa parlando con uno gioelliere a tavola e col maestro delle cerimonie, che non voleva spendere più un baiocco nè in pietre piccole nè in grosse: ond'io ne presi ammirazione assai; pure inanzi che io mi partissi, gli domandai parte del bisogno mio per seguire l'opera. La sua Santità mi rispose, ch'io tornassi lunedì: et vi tornai lunedì e martedì e mercoledì e giovedì, come quella vide. All'ultimo il venerdì mattina io fui mandato fuora, cioè cacciato via; e quel tale che me ne mandò, disse che mi conoscieva, ma che aveva tal commissione. Ond'io avendo udito il detto sabato le dette parole, e veggiendo poi l'effetto, ne venni in gran disperazione. Ma questo solo non fu cagione interamente della mia partita; ma fu pure altra cosa, la quale non voglio scrivere; basta ch'ella mi fe' pensare s'i' stavo a Roma che fussi fatta prima la sepultura mia che quella del Papa. E questa fu cagione della mia partita sùbita.

« Ora voi mi scrivete da parte del Papa; e così al Papa legierete questa: e intenda la sua Santità come io sono disposto, più che io fussi mai, a seguire l'opera; e se quella vole fare la sepoltura a ogni modo, non gli debbe dare noia dov'io me la facci, purchè

in capo de' cinque anni che noi siamo d'acordo, la sia murata in Santo Pietro, dove a quella piacerà, e sia cosa bella, com'io ò promesso; che son certo, se si fa, non à la par cosa tutto el mondo... ».

Similmente egli scrisse nel 1542 a un monsignore, ricordando l'affronto:

« Venendo certe barche di marmi a Ripa... et venendo in questo tempo scarpellini da Fiorenza, i quali avevo ordinati per detta sepultura... stringendo il Papa a seguitare il più che potevo, mi fecie una mattina che io ero per parlargli per tal conto, mi fecie mandare fuora da un palafreniere. Come uno vescovo luchese che vidde questo atto, disse al palafreniere: — Voi non conosciete costui?... — E il palafreniere mi disse: — Perdonatemi, gentilomo, io ò commessione di fare così. — Io me ne andai a casa, e scrissi questo al Papa: " Beatissimo Padre: io sono stato stamani scacciato di Palazzo dalla parte della vostra Santità; onde io le fo intendere che da ora innanzi, se mi vorrà, mi cerchierà altrove che a Roma." E mandai questa lettera a messere Agostino scalco che la dessi al Papa; et in casa chiamai uno Cosimo fallegname, che stava meco et facevami masserizie per casa, et uno scarpellino, che oggi è vivo, che stava pur meco, et dissi loro: — Andate per un giudeo, e vendete ciò che è in questa casa, e venitevene a Firenze. — Et io andai, et montai in su le poste, et anda'mene verso Firenze. El Papa avendo ricieputa la lettera mia, mi mandò dreto cinque cavallari, e' quali mi giunsono a Poggi Bonzi circa a tre ore di notte, e presentornomi una lettera del Papa, la quale diceva: " Sùbito vista la presente, sotto pena de la nostra disgrazia, che tu ritorni a Roma." Volsono i detti cavallari che io rispondessi, per mostrare d'avermi trovato. Risposi al Papa, che ogni volta che m'osservassi quello a che era obrigato, che io tornerei; altrimenti non sperassi d'avermi mai. E standomi di poi in Firenze, mandò Iulio tre Brevi alla Signoria. All'ultimo la Signoria mandò per me e dissemi: — Noi non vogliamo pigliare la guerra per te contra Papa Iulio: bisogna che tu te ne vadi; et se tu vuoi ritornare a lui, noi ti faremo lettere di tanta autorità, che quando faciessi ingiuria a te, la farebbe a questa Signoria. — Et così mi fecie: et ritornai al Papa... Tutte le discordie che naqquono tra Papa Iulio e me fu la invidia di Bramante et di Raffaello da Urbino: et questo fu causa che non seguitò la sua sepultura in vita sua, per rovinarmi: et avevane bene cagione Rafaello, che ciò che aveva dell'arte, l'aveva da me ».

1506, 8 luglio — Breve del papa Giulio II col quale gli è fatto invito a ritornare a Roma.

È il solo di tre brevi di Giulio II citati anche dal Vasari, oggi conosciuto. Michelangelo, impaurito, non s'arrese all'invito, nono-

stante che il Soderini gonfaloniere di Firenze, e la Signoria stessa, avessero scritto lettere per la sua sicurezza.

1506, 4 agosto — Giovanni Balducci scrive da Roma a Michelangelo circa la *Madonna di Bruges*, stata già spedita in Fiandra per mezzo di Francesco del Pugliese.

1506, 21 novembre — Il cardinale Alidosi scrive alla Signoria di Firenze esprimendo il desiderio del Pontefice, allora a Bologna, che Michelangelo vi si rechi il più presto possibile per fare alcune opere.

1506, 27 novembre — Raccomandato dal gonfaloniere Soderini e dalla Signoria fiorentina al cardinale Volterra, Michelangelo va a Bologna.

« Noi certifichiamo... lui essere bravo giovane, et nel mestier suo l'unico in Italia, forse etiam in universo. Non possiamo più strettamente raccomandarlo: lui è di modo che colle buone parole e colla carezza... farà ogni cosa ». Come egli racconta al Fattucci (lettera citata, gennaio 1524), « mi fu forza andare là con la correggia al collo a chiedergli perdonanza: onde lui mi dette a fare la *figura sua di bronzo*, che fu alta a sedere circa a sette braccia. Domandandomi che spesa la sarebbe, io gli risposi che credevo gittarla con mille ducati; ma che e' non era mia arte e che io non mi volevo obrigare; mi rispose: — Va, lavora e gitterella tante volte che la venga, e daremti tanto che tu sarai contento ».

1507, 22 gennaio — Ha quasi finito a Bologna il modello di terra della *statua del papa*.

Ne scriveva a suo fratello così: « Io credo intorno a mezza quaresima avere a ordine da gittare la mia figura; sì che pregate Iddio ch'ella mi venga bene; perchè se mi viene bene, spero avere buona sorte con questo Papa: sua grazia: e se io la gitto a mezza quaresima e la venga bene, spero in queste feste di Pasqua essere costà, e quello che io v'ò promesso farò a ogni modo, se voi attenderete a fare bene ». (Lettera VIII della raccolta citata, pubblicata sotto la data del 22 gennaio 1506, stile fiorentino).

1507, 1º febbraio — Giulio II, andato a casa di lui, vi stette circa mezz'ora a vedere mentre egli ne modellava la statua.

« Sappi », scrive Michelangelo a Buonarroto suo fratello, « come venerdì sera a ventuna ora papa Julio venne a casa mia dov'io lavoro, e stette circa a una mezza ora a vedere, parte che io lavo-

ravo; poi mi dette la benedizione e andossene: e à dimostrato contentarsi di quello che io fo ».

1507, 26 marzo — Spera fra un mese di gettare la statua del Pontefice.

Così scrive a suo fratello Buonarroto: « Spero, infra uno mese gittare la mia figura: però pregate Iddio che la cosa abbi buon fine, acciò che io torni presto costà... ».

1507, 31 marzo — Scrive a suo fratello Buonarroto:

« Vero è che ci va uno mese di tempo più che io non estimavo, e però non ò ancora scritto a Lodovico (un suo garzone licenziato) el tempo che io la gitto, overo che io la voglio gittare, perchè non è ancora venuto: però non ne pigli ammirazione, che quando sarà il tempo l'aviserò: che stimo sarà per di qui a uno mese vel circa ».

1507, 28 aprile — Scrive a suo fratello Giovan Simone:

« Io sto bene, e ò finita la mia figura di cera: di questa settimana che viene comincierò a fare la forma di sopra, e credo che in venti o venticinque dì la sarà fatta: dipoi darò ordine da gittarla, e se vien bene, in fra poco tempo sarò costà ».

1507, 20 giugno — E al fratello Buonarroto:

« Sappi come ancora non è gittata, e sabato che viene a ogni modo la gettiamo; e in fra pochi dì credo essere di costà, se la viene bene, com'io stimo »,

1507, 1° luglio — E allo stesso:

« Noi abbiamo gittata la mia figura, ed è venuta in modo che io credo affermativo averla a rifare. Io non ti scrivo particularmente de tutto, perchè ò altro da pensare: basta che la cosa è venuta male ».

1507, 6 luglio — E allo stesso:

« Sappi come noi abbiamo gittata la mia figura, nella quale non ò avuto troppo buona sorte; e questo è stato che maestro Bernardino, o per ignoranza o per disgrazia non à ben fonduta la materia; il come sarebbe lungo a scrivere; basta che la mia figura è venuta insino alla cintola; il resto della materia, cioè mezzo il metallo, s'è restato nel forno, che non era fonduto; in modo che a cavarvelo mi bisognia far disfare il forno; e così fo, e farollo rifare ancora di questa settimana; di quest'altra rigitterò di sopra, e finirò d'empire la forma e credo che la cosa dal male anderà assai bene, ma non sanza grandissima passione, e fatica e spesa... ».

1507, 10 luglio — Sempre allo stesso:

« La cosa mia di qua credo che del male anderà assai bene benchè per ancora non ne so niente. Noi abbiamo rigittato di sopra quello che mancava, com'io ti scrissi e non ò ancora potuto vedere come la cosa si stia, perchè è calda la terra in modo che ancora non si può scuoprire ».

1507, luglio — Allo stesso:

« La cosa mia poteva venire molto meglio e ancora molto peggio: tant'è ch'ella è venuta tutta, per quello che io posso comprendere; chè ancora non l'ò scoperta tutta. Stimo vi sarà qualche mese di tempo a rinettarla, perchè è venuta mal netta... ».

1507, 2 d'agosto — Allo stesso:

« Sapi come la figura mia quant'è più l'ò scoperta, ò trovato che meglio è venuta, e vego che è fia manco male che io non estimavo, e parmi averne buona derrata, a rispetto di quello che poteva avvenire; però abiano da ringraziare Iddio. Io per quello che mi pare, credo a ogni modo averci uno mese e mezo di faccenda a rinettarla... ».

1507, 10 novembre — Allo stesso:

« Basta ch'io l'ho condotta a buon termine, ma non l'arò finita per tutto questo mese, come stimavo; ma di quest'altro a ogni modo sarà finita ».

1508, 18 febbraio — Allo stesso:

« Io stimavo sùbito finita la mia figura che costoro la mettessino in opera. Ora costoro mi dondolano e non ne fanno niente: e io ho commessione dal Papa non mi partire, s'ella non è in opera ».

1508, 21 febbraio — È scoperta la *statua di papa Giulio II* sulla porta maggiore di San Petronio.

1508, 13 marzo — Michelangelo è da alcun tempo a Firenze e suo padre Ludovico lo emancipa.

1508, 18 marzo — Prende a pigione in Firenze, per un anno, dagli Operai di Santa Maria del Fiore, la casa fatta costruire per lui in Borgo Pinti, quando doveva accudire al lavoro dei Dodici Apostoli.

1508, 10 maggio — Piero Soderini mostra il divisamento di fare eseguire da Michelangelo, che già da qualche tempo è a Roma, una *statua* da porsi sulla Piazza de' Signori.

1508, 10 maggio — Dà principio alla *vôlta della Cappella Sistina.*

In un ricordo autografo, Michelangelo scrive: « Questo dì dieci di maggio nel mille cinque ciento octo, io Michelagniolo schultore orricieuuto dalla Santità del nostro S. e papa Julio sechondo duchati cinque ciento di chamera... per chonto della pictura della volta della chappella di papa Sisto, per la quale chomincio oggi allavorare ». E il 13 maggio scrive a Frate Jacopo Gesuato in Firenze: « avendo io a fare dipigniere qua cierte cose, overo dipignere, m'acade farvene avisato, perchè m'è di bisognio di cierta quantità d'azzurri begli... ». Intorno ai progetti e disegni per la Cappella, così Michelangelo scriveva al Fattucci nel 1524: « El disêgno primo di detta opera furono dodici Apostoli nelle lunette, e 'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti, come si usa. Di poi cominciata detta opera, mi parve riuscissi cosa povera, e dissi al papa, come facendovi gli Apostoli soli mi parea che riuscissi cosa povera. Mi domandò perchè: io gli dissi, perchè furon poveri anche loro. Allora mi dette nuova commessione ch'io facessi ciò ch'io volevo, e che mi contenterebbe, e che io dipignessi insino alle storie di sotto ». E nella bozza per la stessa lettera chiarisce ancora: « Volse che io dipigniessi la volta di Sisto; di che fumo d'accordo, di tre mila ducati a tutte mie spese con poche figure semp icemente. Poi che io ebbi fatti certi disegni, mi parve che riuscissi cosa povera: onde lui mi rifece un'altra allogazione insino alle storie di sotto, e che io facessi nella volta quello che io volevo: che montava circa altrettanto: e così fumo d'accordo ». Per impratichirsi nella tecnica dell'affresco, fece venir da Firenze alcuni pittori, tra i quali Jacopo detto l'Indaco, che presto, per un litigio, lo lasciò. (Lettera al padre, del 27 gennaio 1509). Una traccia del patto con questi artefici resta all'Archivio Buonarroti fra i *Ricordi autografi.* (MILANESI, *Lettere*, pag. 17, n. 3).

1508, luglio-agosto — Il fratello Giovan Simone mal si comporta e minaccia il padre suo. Fiera lettera di Michelangelo:

« Io sono ito da dodici anni in qua tapinando per tutta Italia; sopportato ogni vergognia; patito ogni stento; lacerato il corpo mio in ogni fatica; messa la vita propria a mille pericoli, solo per aiutar la casa mia; e ora che io ò cominciato a rilevarla un poco, tu solo voglia esser quello che scompigli e rovini in una ora quel che i'ò fatto in tanti anni e con tante fatiche; al corpo di Cristo che non sarà vero! Che io sono per iscompigliare diecimila tua pari, quando e' bisognierà. Or sia savio, e non tentare chi à altra passione ».

1508, 24 settembre — Si chiede da mons. Robertet il *David* di bronzo fatto per il maresciallo di Gies.

1508, 14 ottobre — Si promette da Pier Soderini gonfaloniere che, rinettato il bronzo, esso sarà inviato, a mezzo novembre, al richiedente.

1508, 16 dicembre — Il divisamento di Pier Soderini per la *statua* da porsi sulla piazza della Signoria trova ostacoli da parte del Pontefice, che non permette a Michelangelo di partirsi da Roma.

1508, dicembre — Si invia da Livorno, alla volta di Francia il *David* di bronzo per mons. Robertet, finito da Benedetto da Rovezzano, ma senza base.

Ultimo pagamento, 3 gennaio 1509.

1509, 27 gennaio — Lavora alla *vôlta della Sistina*.

« Io ancora sono in afantasia grande, perchè è già un anno che io non ò avuto un grosso da questo papa, e none chiego perchè el lavoro mio non va inanzi in modo che a me ne paia meritare. E questa è la dificholtà del lavoro, e anchora el non esser mia professione. E pur perdo el tempo mio sanza frutto. Idio m'aiuti... ».

1509, giugno — Si parla della sua morte: scrive al padre:

« Intendo per l'ultima vostra che chostà s'è detto che io son morto. È chosa che importa poco, perchè io son pur vivo. Però lasciate dir chi dice, e non parlate di me a nessuno, perchè 'e c'è di mali omini. Io attendo a lavorare quanto posso... ».

1509, 13 ottobre — Continua gli *affreschi* della Sistina e scrive al fratello Buonarroto:

« Io son tenuto a amare più me che gli altri, e non posso servire a me delle cose necessarie. Io sto qua in grande afanno e chon grandissima faticha di chorpo, e non ò amici di nessuna sorte, e non ne voglio; e non ò tanto tempo che io possa mangiare el bisognio mio: però non mi sia data più noia, che io none potrei soportare più un'oncia ».

1510, 3 maggio — Il Cardinale di Pavia gli scrive da Ravenna che vorrebbe gli affrescasse una *cappellina* del suo palazzo alla Magliana.

Gli propone come soggetto: « Uno San Joanni baptista che baptisasse nostro S. Jesu Christo... di figure non molto grande ».

1510, agosto — Sta per finire la prima metà della *vôlta della Sistina*. Scrive a Buonarroto:

« Io mi sto qua all'usato e arò finita la mia pittura per tutta quest'altra settimana, ciò è la parte che io chominciai; e chom'io l'ho schoperta, credo che io arò danari e anchora m'ingiegnierò d'avere licenza per chostà per un mese ».

1510, 5 settembre — La prima metà della *vôlta* è finita. Buonarroto ammala grave, il Papa è partito per Bologna fino dal 17 agosto, e Michelangelo scrive al padre:

« Io ò avuta una vostra... la quale m'à dato e dà gran passione, intendendo che Buonarroto sta male. Pregovi, visto la presente, m'avisiate chome sta; perchè se stessi pur male, io verrei per le poste insino chostà di questa settimana che viene, benchè mi farebe grandissimo danno: e questo è che io resto avere cinque cento ducati di patto fatto guadagniati e altrettanti me ne douea dare el papa *per mettere mano nell'altra parte della opera*. E lui s'è partito di qua e non m'à lasciato ordine nessuno, in modo che mi trovo sanza danari, nè so quello m'abbia a fare. Se mi partissi, non vorrei che sdegniassi e perdermi el mio; e stare, mal posso... ».

1510, 7 settembre — Va a Bologna qualche giorno, presso Giulio II.

Così narra al Fattucci la cosa, nel gennaio 1524: « In questo tempo quasi finita la volta, el Papa ritornò a Bologna; ond'io v'andai dua volte per danari che io aveva avere, e non feci niente, e perde' tutto questo tempo, finchè ritornò a Roma. Ritornato a Roma, mi missi a far cartoni per detta opera... ».

1510, 26 settembre — È a Firenze, e il padre gli scrive da San Casciano dov'era podestà.

1510, 26 ottobre — È a Roma, e scrive a Buonarroto:

« Io ebbi ieri cinque ciento duchati d'oro di chamera dal datario del papa... ».

1511, 7 gennaio — Arriva a Roma, dopo il secondo viaggio a Bologna presso Giulio II.

1511, 23 febbraio — Ha incominciato a lavorare alla seconda parte degli affreschi della *vôlta*, cioè « ai *cartoni* di detta opera... per le teste e per le faccie attorno di detta Cappella ».

1511, 27 giugno — Giulio II fa ritorno a Roma, e il 14 agosto — secondo il Diario di Paris de Grassis — si reca nella Cappella Sistina, sia per la messa della vigilia e del giorno dell'Assunta, sia « ut picturas novas ibidem noviter detectas videret ».

Circa in quei giorni scriveva Michelangelo a Giovanni da Pistoia il celebre sonetto: « J'ò già facto un gozo in questo stento, come fa l'aqua a gacti in Lombardia... ».

1511, 30 dicembre — A Bologna si atterra e riduce in pezzi la *statua di Giulio II*, per ordine degli Otto della Guerra del Comune bolognese.

1512, 28 maggio — Compra un podere con casa padronale nel popolo di Santo Stefano in Pane, luogo detto la Loggia.

1512, 20 giugno — Compra un pezzo di terra posto nel popolo di Santo Stefano in Pane, luogo detto Stradello.

1512, 4-19 luglio — Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, visita la Sistina.

Scrive il Grossino a Isabella d'Este: « il Sr Duca restò su con Michel Angello et non si poteva satiar di guardar quelle figure et assai careze li fece di sorta che Sua Ex. desiderava el gie facesse uno quadro et li fece parlar e proferir dinari et li ha impromesso de fargliello ».

1512, luglio — Sta per finire la *vôlta della Sistina*. Scrive al padre:

« Jo verrò chostà a ogni modo come ò finito qua la mia pittura, che sarà infra dua o tre mesi ». A Buonarroto: « Jo sarò questo settembre costà... Io stento più che uomo fussi mai, mal sano e chon grandissima faticha; e pure ò pazienzia per venire al fine desiderato... »; allo stesso: « Basta che 'nanzi Ogni Santi sarò costà a ogni modo, se io non muoio in questo mezo ».

1512, ottobre — Ha finito gli *affreschi* nella Cappella Sistina. Scrive al padre:

« Io ò finita la chapella che io dipignievo: el papa resta assai ben sodisfatto: ell'altre cose non mi riescono a me come stimavo: incolpone e tempi che sono molto contrari all'arte nostra (la scultura) ». Allude alla tomba di Giulio II, da tanti anni abbandonata con suo rammarico.

1512, 31 ottobre — Apertura della Cappella Sistina.

Racconta Paris de Grassis nel suo Diario che il giorno della vigilia d'Ognissanti, « primum capella nostra, pingi finita, aperta est ».

1512, novembre-dicembre — Breve permanenza di Michelangelo a Firenze.

1513, gennaio-febbraio — Scrive spesso al padre d'un suo progetto d'acquisto d'una casa, forse quella al Macel de' Corvi, che dopo la morte di Giulio II (20 febbraio 1513) lo accolse insieme con i marmi della sepoltura papale.

Già dall'ottobre egli scriveva: « Io non fo ancora niente, e aspetto che el papa mi dicha quello che io abbia a fare »; e anche il 5 gennaio ripete: « Voglio cominciare a far qualcosa »; e nel febbraio: « Come ò achoncio questa mia faccenda (dell'acquisto della casa e d'una bottega dove allogare la lavorazione dei marmi) spero cominciare allavorare forte ».

1513, 6 maggio — Fa nuovo contratto, con gli esecutori testamentari di Giulio II, per la *Sepoltura* del pontefice.

S'impegna a non occuparsi d'altro e a terminarla in ogni modo entro sette anni, fornendovi ventotto statue, tre storie e ogni necessario ornamento. Il prezzo totale pattuito fu di 16.500 ducati d'oro, di cui 3500 già riscossi dalle mani di Giulio II.

È da ricordare — come egli scriverà al Fattucci nel '24 e ripeterà nel '42 a Mons. ... — che i marmi, già trasportati al porto di Ripa Grande e in Piazza di S. Pietro, erano stati in parte rubati: due grossi pezzi da Agostino Chigi e molti piccoli dal popolo, mentre che Michelangelo s'era rifugiato a Firenze o conduceva la statua di bronzo di Giulio II in Bologna.

1513, 14 maggio — Il cardinale Aginense fa pagare a Michelangelo 3000 ducati d'oro in conto della sua opera per la *Sepoltura*.

1513, 9 luglio — Contratto con maestro Antonio da Pontassieve, pel lavoro di quadro e d'intaglio nella *Tomba di Giulio II*.

I pagamenti seguono fino al 25 aprile 1514. Intanto Michelangelo inizia le figure dei *Captivi*.

1513 — Una sua lettera del maggio 1518 al Capitano di Cortona narra:

« El primo anno di papa Leone, vi venne *maestro Luca* (*Signorelli*) *da Cortona pittore*... a parlare al Papa ». Incontratisi, Michelangelo gli prestò del danaro nè più lo riebbe. «Venne a casa mia dal macello dei corvi... e trovommi che io lavoravo in sur una figura di marmo, ritta, alta quattro braccia, che à le mani dietro (certo uno dei *Captivi*)... Send'io allora mal sano, inanzi che detto maestro Luca si partissi di casa, mi dolsi seco del non potere lavorare; e lui mi disse: non dubitare che e' verranno gli Angioli da cielo a pigliarti le braccia e ti aiuteranno ».

1514, 7 aprile — Contratto dell'acquisto d'una casetta, proprietà dell'Ospedale di S. Maria Nova.

1514, 15 giugno — Assume di fare un *Cristo risorto* per la chiesa della Minerva, allogatogli da Bernardo Cencio, canonico di S. Pietro, e da Metello Vari: prezzo 200 ducati d'oro, tempo quattro anni.

1514, 19 agosto — È a Firenze, dove gli scrive da Roma Silvio Falcone, dandogli notizia del lavoro di M. Antonio da Pontassieve e d'altri aiuti, intorno alla *Tomba di Giulio II*.

1515, 18 gennaio — Lavora alla *Tomba di Giulio II* e scrive a Buonarroto:

« Qua mi bisognia fare sforzo grande questa state di finire presto questo lavoro, perchè stimo poi avere a essere a' servizi del Papa. E per questo ò comperato forse venti migliaia di rame per gittar certe figure ». Leone X pensava già alla Facciata di S. Lorenzo.

1515, 1-28 aprile — Breve viaggio a Firenze.

1515, 11 agosto — Fa i *modelli* per la tomba. Scrive a Buonarroto:

« Io poi che tornai di costà non ò mai lavorato: solo ò atteso a far *modegli* e a mettere a ordine e' lavoro, i' modo che io possa fare uno sforzo grande e finirlo in dua o tre anni per forza d'uomini; e così ò promesso... ».

1515, 20 ottobre — Promette, come si sa da una lettera a Buonarroto, una *pittura* a Pier Francesco Borgherini in Roma.

Di questa pittura nei seguenti anni spesso lo richiede l'amicissimo Leonardo sellajo; ma non fu fatta, nè si sa di che soggetto fosse il disegno che Michelangelo fece eseguire ad Andrea del Sarto e di cui Pier Francesco non rimase molto soddisfatto.

1515 — Compra un podere nel popolo di Santa Maria a Settignano.

1516, 10 giugno — È a Firenze per breve tempo.

1516, 21 aprile — Il cardinale d'Agens lo prega di lasciar vedere alla duchessa d'Urbino, « la opera vostra ne la sepoltura di la bona memoria di papa Julio ».

1516, 4 luglio — Si annulla il contratto stipulato nel 1513 per la sepoltura di papa Giulio II.

1516, 8 luglio — Si fa una nuova convenzione, secondo altro *disegno* e *modello* fatto da lui.

Rimangono fissi i patti antecedenti, senonchè il numero delle statue è ridotto a ventidue, e le storie son portate a cinque; dippiù a Michelangelo è concesso lavorarle dove gli piace, e i nove anni di tempo ricominciano a partire dal 1516.

1516, 15 luglio — Va a Carrara a cavar marmi per la tomba di Papa Giulio.

Donna Argentina Malaspina moglie di Pier Soderini scrive da Roma una commendatizia per Michelangelo, al fratello Don Lorenzo Malaspina marchese di Fosdenone.

1516, agosto — Già ai primi del mese è a Firenze.

Pier Soderini gli manda, a dì 7, la lettera di sua moglie, e Leonardo sellajo gli scrive varie volte da Roma, fino a tutto settembre, spronandolo all'opera della *tomba* « per fare bugiardj quegli che dichono, che voj ve ne siete andato, et che non si finirà ».

1516, 5 settembre — È a Carrara. Poco dopo il 20, scrive al padre:

« Delle cose mie di qua per ancora non ò fatto niente. Ò messo a cavare in molti luoghi e spero, se sta buon tempo, infra due mesi

avere a ordine tutti e mia marmi. Dipoi piglierò partito *di lavorargli o qua, o a Pisa, o io me n'anderò a Roma.* Qua sarei stato volentieri a lavorargli, ma mi è stato fatto qualche dispiacere; i' modo che io ci sto con sospetto ».

1516, 7 settembre — Il papa Leone X aveva ragionato col cardinale Giulio de' Medici della costruzione della *facciata di S. Lorenzo,* mostrandosi desideroso di convenire con Baccio d'Agnolo e con Michelangelo perchè facessero insieme quell'opera.

Domenico Buoninsegni ne scrisse in tal senso a Baccio d'Agnolo il 7 ottobre, e Baccio, il 13, trasmise a Michelangelo questa lettera, chiedendogli una decisione.

1516, 1º novembre — Secondo un contratto con Francesco Pelliccia, s'occupa a far cavare e sbozzare *quattro grandi figure di marmo e quindici altre* un po' minori di quelle per la *Sepoltura di Giulio II.*

1516, 3 novembre — Domenico Boninsegni, tesoriere papale, scrive a Michelangelo sulla *facciata di S. Lorenzo,* e sull'intenzione del Papa che le *figure* principali fossero di mano sua, le altre di maestri a sua scelta, i quali lavorassero sui suoi modelli e sotto la sua direzione. Gli scrive anche che, per venire a qualche conclusione, bisogna che Baccio d'Agnolo, Michelangiolo o ambedue insieme si rechino a Roma, per stabilire col Papa e col Cardinale i patti e i modi di quell'opera.

1516, 18 novembre — Acquista tre blocchi di marmo a Carrara.

Il 7 febbraio 1517 ne dà quietanza.

1516, 23 novembre — Il padre Ludovico è ammalato grave. A Buonarroto, che glielo scriveva il 12 e il 18, risponde:

« Quando ci fussi pericolo, io lo vorrei vedere a ogni modo inanzi che e' morissi, se io dovessi morire seco insieme... Fa che e' non gli manchi niente delle cose dell' anima e de' sacramenti della Chiesa, e fatti lasciare da lui se e' vuole che noi facciamo cosa nessuna per l'anima sua; e delle cose necessarie al corpo, fate che e' non gli manchi niente: perchè io non mi sono afaticato mai

se non per lui, per aiutarlo ne' sua bisogni inanzi che lui muoia. Non abiate rispetto nessuno se vi dovessi mettere ciò che noi abbiàno... ». Presto il vecchio risana.

1516, 5 dicembre — Parte da Carrara e, arrivato a Roma, si presenta al cardinale Giulio de' Medici e poi al papa Leone X, dai quali ebbe commesso il *disegno per la facciata di S. Lorenzo* a Firenze.

Così ricorda, in una lettera del 1520 a Sebastiano dal Piombo: « e là feci un *disegno per detta facciata*, sopr'al quale detto papa Leone mi dette commessione ch'io facessi a Carrara cavare marmi per detta opera... ». Altrove, nei *Ricordi*, dice che restò « d'accordo col Papa a parole ».

1516, fine dicembre — Fa eseguire il *modello* della facciata.

Seguono i *Ricordi*: « Mi tornai a Carrara: e quando fui a Firenze lasciai a Baccio d'Agnolo el disegno che avevo fatto a Roma di detta opera, *che ne facessi un modello*. Dipoi send'io giunto a Carrara l'ultimo di dicembre... ebbi, a dì circa otto del mese seguente, da Papa Leone ducati mille d'oro... e' quali mi mandò Iacopo Salviati a Carrara... ».

1517, 3 gennaio — In Carrara, contratto per la cava di quattro grandi blocchi.

1517, 7 gennaio — A Pietrasanta.

1517, 19 gennaio — Leonardo sellaio gli scrive che Sebastiano del Piombo ha incominciato, a gara con la *Trasfigurazione* di Raffaello, la tavola della *Resurrezione di Lazzaro*, su disegno di Michelangelo.

Gliene dà anzi continue notizie, in questo e nei prossimi anni.

1517, 2 febbraio — Secondo il suo primo disegno (si apprende da una lettera del Boninsegni a Michelangelo), erano dieci le statue da porsi sulla facciata di San Lorenzo (quattro da basso ritte in piedi: *S. Lorenzo, S. Gio. Battista, S. Pietro* e *S. Paolo*; altre quattro, nell'ordine sopra le porte, a sedere: i *SS. Luca, Gio. Evangelista, Matteo, Marco;* infine due nella cima: i *SS. Cosimo* e *Damiano*); e, oltre le statue, si dovevano scolpire storie di bronzo in bassorilievo.

1517, febbraio — Reclama presso il Vicario di Carrara contro alcuni scalpellini e cavatori negligenti.

1517, 7 febbraio — Nuovo contratto per un blocco di marmo.

Il 12 s'accorda con Leonardo di Cagione, cavatore, in società, per estrarre nuovi marmi.

1517, febbraio — Da Carrara va due volte a Firenze per segnare i *fondamenti* della facciata suddetta e per vedere il modello affidato a Baccio d'Agnolo.

Seguono i *Ricordi*: « Poi passato circa un mese, venni da Carrara a Firenze dua volte, come mi fu commesso, a vedere il modello che io avevo lasciato a fare al detto Baccio, e ancòra venni poi un'altra volta, come mi fu scritto dal Papa per Domenico Boninsegni, di Carrara, a far fare e a segnare e' fondamenti della detta facciata di San Lorenzo ».

1517, 6 marzo — Si trova a Carrara a combinare con una compagnia di scalpellini per due colonne di marmo bianco destinate alla facciata di San Lorenzo di Firenze.

1517, 13 marzo — Fa da sè un *modellino* della facciata.

« Scrive a Buonarroto: « Io ti avviso che non credo venire costà per parecchi mesi, perchè ò auto commessione dal papa fare la *facciata di San Lorenzo*, come arai inteso. Non bisognia che io venga a veder più che Baccio d'Agnolo solleciti il modello, perchè *n'ò fatto qua uno io a mio modo*... e non ò più bisognio di lui ».

1517, 14 marzo — Stipula in Carrara un altro contratto con Leonardo da Cagione, per cento carrate di marmi da cavare e consegnare entro un anno, per *sei figure* da sbozzare con quei marmi, e più, se sarà possibile, per una o due colonne. Va per la seconda volta a Firenze.

Bernardo Niccolini di là gli ha scritto il 7 marzo: « El modello è fatto, e altro non s'aspetta che voi, perciò vi piacerà venire quanto prima ».

1517, 20 marzo — Il modello di Baccio d'Agnolo non gli piace. Manderà il proprio.

Scrive da Firenze a Domenico Buoninsegni: « Io sono venuto a vedere il *modello che Baccio à finito*, e ò trovato che gli è quel medesimo, cioè una cosa da fanciulli. Se vi pare si mandi, scrivete. Io parto domattina e ritornomi a Carrara, e son rimasto con la Grassa

(Francesco di Giov. da Settignano, scalpellino) fare là un *modello di terra*, secondo il disegno e mandargniene ».

1517, 21 marzo — Va a Carrara.

1517, 7 aprile — Annulla il contratto col Pelliccia pei marmi della sepoltura di Giulio II, e attende a quelli della facciata.

Scrive a Domenico Boninsegni: « Feci fare un modelletto a un che sta qui meco, picolo, per mandarvelo ». E il 2 maggio: « il quale benchè sia torto com'un crespello, ve lo voglio mandare a ogni modo, acciò che questa cosa non paia una ciurmeria ».

1517, 17 aprile — Gli viene promesso da cavatori di dargli caricate in barca alla spiaggia dell'Avenza 25 carrate di marmo il 1º novembre del detto anno e altre 25 il 1º maggio dell'anno seguente. In questo stesso giorno si stese il contratto per cui egli comperò dal Capitolo di S. Maria del Fiore un pezzo di terreno in via Mozza, presso S. Caterina, e vi fabbricò stanze per lavorare i marmi della facciata. Un anno dopo ne comperò un altro pezzo (14 luglio 1518).

1517, 19-20 giugno — Va a Firenze per accordarsi circa la *facciata di S. Lorenzo* con Jacopo Salviati, che va dal Papa a Roma, e con il Niccolini per gettarne le fondamenta; poi torna a Carrara.

1517, luglio (?) — Sempre della *facciata* scrive al Buoninsegni:

« A me basta l'animo far questa opera della facciata di San Lorenzo, che sia d'architettura e di scultura lo spechio di tutta Italia ma bisognia che 'l Papa e 'l Cardinale si risolvino presto, se vogliono ch'io la facci o no. E se vogliono ch'io la facci, bisognia venire a qualche conclusione, ciò è o d'allogarmela in cottimo, e fidarsi interamente di me d'ogni cosa, o in qualche altro modo ch'e' penseranno loro... ». Vuol mettere un procuratore a Carrara e fa un preventivo totale di 35.000 ducati d'oro, avendo ogni libertà dell'opera e del luogo dove condurla.

1517, 16 agosto — Sborsa denaro in Carrara alla compagnia di scalpellini coi quali combinò il 6 marzo antecedente, per aver condotto dalla cava sino alla marina d' Avenza tre statue, una delle quali a sedere, quattro quadroni e sei carrate di marmi minuti.

1517, 18 agosto — Riceve quietanza di danaro sborsato agli scalpellini, con i quali aveva stipulato contratto, per condotta di pezzi di marmo sulla spiaggia dell'Avenza; e un'altra da Leonardo di Cagione per venti blocchi.

1517, 20 agosto — Torna da Carrara a Firenze per fare eseguire un altro *modello della facciata di San Lorenzo*, non essendogli piaciuto quello di Baccio d'Agnolo; e s'ammala gravemente.

Nei *Ricordi* citati scrive: « L'agosto vegniente mi fece detto papa Leone venire a Firenze a fare un *modello di legniame di detta opera:* ond'io m'ammalai e Pietro (Urbano) che sta meco, e fumo per morire. Di poi feci detto modello e mandàlo a Roma ». E altrove: « Partìmi da Carrara all'ultimo d'agosto, e feci fare el modello... Dipoi lo mandai a Roma... dipoi ebbi lettere che io dovessi andar subito là: e così andai... ». Ma in una nota premessa ai conti delle spese, scrive « Ricordo come oggi questo dì venti d'agosto 1517 si partì Michelagnolo da Carrara, per conto di fare el modello di Santo Lorenzo di Firenze ». Il 5 ottobre Giovanni Gellesi gli scrive congratulandosi per la guarigione.

1517, 13 dicembre — Metello Vari di Roma, allogatore del *Cristo* per la chiesa della Minerva, gli scrive lamentandosi del ritardo.

E continua con tre altre lettere del 26 luglio 1518, 24 novembre, 19 marzo 1519.

1517, dicembre — Composto un *modello di terra della facciata di San Lorenzo* e fattolo tradurre da un maestro di Firenze, messovi entro *figurine di cera*, lo manda a Roma per mezzo di Pietro Urbano suo creato, acciò fosse presentato al cardinale Giulio de' Medici e al pontefice Leone X.

Pietro Urbano così ne scrive il 29 dicembre: « Avisovi chome io giunsi a salvamento et simile el modello; e martidì mattina (22) si portò in chamera di messer Domenicho (Buoninsegni) e lj si scoperse e portossi al chardinale (Giulio de' Medici) e lui sì lo vide e piaquelj. E 'l simile el papa lo vide, e piacque ».

1518, 1º gennaio — Domenico Buoninsegni, tesoriere papale, gli scrive che il suo *modello* della facciata di San Lorenzo,

presentato da Pietro Urbano, aveva soddisfatto il Papa e il Cardinale a meraviglia.

Dice Michelangelo nei *Ricordi*: « E come el papa Leone lo vide, mi scrisse andassi là: così andai e là fùmo d'accordo di sopra detta opera e tolsila a fare in cottimo ».

1518, 19 gennaio — Stipula in Roma col Pontefice il contratto per fare la costruzione e *l'ornamento della facciata di San Lorenzo.*

Seguono i *Ricordi*: « E volse detto papa Leone che el lavoro mio di Roma (*la Tomba di Giulio II*) io lo conducessi a Firenze a fare, per poter servire lui: e lui mi promesse cavarmi di tutte le spese del condurre in qua e ricondurre in là e di gabelle e danni e interessi, benchè la scritta nol dica ».

1518, 19 gennaio — Nello strumento dell'allogazione a Michelangelo della facciata di S. Lorenzo, si aggrandisce e si arricchisce il *disegno:* oltrechè, nell'opera della facciata, si veggono aggiunte le rivolte, le statue sono cresciute a ventidue, delle quali le sei che andavano nell'ordine sopra le porte, dovevano essere di bronzo; e sette bassirilievi, cinque quadri e due tondi, non di bronzo, come nel primitivo disegno, ma di marmo.

La spesa fu valutata di 40.000 ducati d'oro e il tempo concesso fu d'otto anni.

1518, 2 febbraio — Gli scrive il cardinale Giulio de' Medici esser volontà del Pontefice che si adoperino i marmi di Pietrasanta e non altri, per la facciata di San Lorenzo, come per tutte le altre opere che si debbono fare per San Pietro di Roma e per Santa Maria del Fiore di Firenze.

Ciò perchè quella cava apparteneva ai Fiorentini i quali meditavano di contrastare a Carrara il commercio de' marmi.

1518, 6 febbraio — Ritorna a Firenze.

1518, 25 febbraio — Parte per Carrara e poi per Pietrasanta, dove comincia ad avviare le nuove cave di marmi.

Seguono i *Ricordi*: « A dì sei di febraio seguente millecinquecento diciassette (*sic*) tornai a Firenze, e a dì venticinque ebbi da Jacopo Salviati ducati ottocento per papa Leone per detta opera e andai a

Carrara; e mutandomi e Carraresi e patti fatti prima dei marmi di detta opera, andai a cavare a Pietra Santa e fecivi l'avviamento che oggi si vede fatto: che mai più innanzi v'era stato cavato ».

1518, 11 marzo — Ritorna a Firenze.

1518, marzo — Al Buoninsegni da Firenze chiede si faccian lavori alla Corvara per cavar marmi per San Pietro in Roma. Verso la fine del mese ritorna a Pietrasanta.

1518, 15 marzo — Incarica vari scalpellini da Settignano di cavar marmi per la facciata di San Lorenzo, in una cava di Pietrasanta.

Si tratta di dodici colonne, due stipiti di porta e varie pietre minori. Il 14 aprile gli stessi scalpellini rilasciano a M. quietanza pei pagamenti ricevuti.

1518, 23 marzo — Il cardinale Giulio de' Medici gli scrive: « havemo havuto gran piacere a intendere che ne le montagne de Pietra Santa habbiate trovato i marmi al vostro proposito et che di già siano homini a lavorare », e lo esorta a far finire la strada.

1518, 2 aprile — Lavora alla strada dalla cava di Serravezza al mare.

Scrive a Buonarroto, da Pietrasanta: « Circa a' casi della strada... io farò tanto quanto piace... a Jacopo Salviati... e quello mi commetterà, non se ne troverrà mai ingannato, perchè io non cerco l'utile mio in simili cose, ma l'utile e l'onore de' padroni e della patria: e se io ho chiesto al Papa o al Cardinale che mi dieno alturità sopra questa strada, l'ho fatto solo per potere comandare e farla dirizzare in que' luoghi dove sono i marmi migliori; che non gli conoscie ognuno; e non l'ò chiesta per farla fare per guadagniare, che io non penso a simile cosa... ». È la strada che i Consoli dell'Arte della Lana e gli Operai di S. Maria del Fiore aprivano per condurre alla marina i marmi della nuova cava di Serravezza. Michelangelo ne chiedeva il cottimo per sè, anzi per Bonato Benti suo amico. Aggiunge: « E Carraresi ànno corrotto e padroni... delle barche e ànno pensato d'assediarmi »: ciò perchè volevano impedire a Michelangelo di cavare a Pietrasanta. E le liti e i dispetti loro continueranno, finchè M. non si rivolgerà a padroni di barche pisani (lettera del 7 aprile a Buonarroto). Il 18 aprile a Buonarroto: minaccia di andarsene da Pietrasanta e tornare a Carrara dopo averne avvertito il Papa « chè ne sono pregato come si prega Cristo. Questi scalpellini che io

menai di costà non si intendono niente al mondo nè delle cave nè de' marmi. Cóstanmi già più di cento trenta ducati e non m'ànno ancora cavata una scaglia di marmo che buona sia, e vanno ciurmando per tutto che ànno trovato gran cose. Jo ò tolto a risuscitar morti a voler domesticar questi monti... Le barche che io noleggiai a Pisa non sono mai arrivate. Credo essere stato ucciellato: e così mi vanno tutte le cose. Oh maledetto mille volte el dì e l'ora che io mi partì da Carrara!... ».

1518, 17 aprile — Costituisce, in Carrara, suo procuratore Battista Benti, cittadino e scultore fiorentino, per carico e trasporto di marmi in prossimità della marina dell'Avenza.

Il 27 aprile la procura è distesa a Pietrasanta, con maggiori particolari.

1518, 22 aprile — I Provveditori dell'Arte della Lana concedono, finchè vive, a Michelangelo, di estrarre marmi dalle cave della Cappella e del monte Altissimo, presso Pietrasanta e Serravezza.

1518, 28 aprile-17 maggio circa — A Firenze.

1518, 18 maggio — Pagamenti agli scalpellini di Settignano.

1518, 22 maggio — Nuovo contratto per 100 ducati d'oro di colonne e stipiti da cavare a Pietrasanta, sempre per la facciata di S. Lorenzo.

1518, fine maggio-inizi giugno — A Firenze e a Settignano.

1518, giugno-ottobre — Lettere di Pier Soderini da Roma, richiedendolo del *disegno d'un altare* a S. Giovanni Battista e di due sepulture, con ornati a rilievo, in marmo e per 500 ducati d'oro di prezzo.

Il 30 ottobre lo invita a Roma, ma non v'andò. Inviò bensì un *disegno* che lo scultore Antonio di Filippo gli scrive essere troppo grande (28 novembre 1518). Si tratta del tabernacolo per la reliquia del Capo di S. Giovanni Battista in S. Silvestro in Capite a Roma.

1518, 14 luglio — Compra dal Capitolo di Santa Maria del Fiore un sito in via Mozza accanto a quello già acquistato nel popolo di San Lorenzo, per fabbricarvi una casa.

E poichè il prezzo gli pare eccessivo, così il 15 luglio si rivolge al cardinale Giulio de' Medici: « Ànnomelo fatto pagare sessanta du-

cati più che non vale, mostrando che ne sa loro male, ma dicono non potere uscire di quello che dice la Bolla del vendere ch'egli ànno dal Papa. Ora se 'l Papa fa Bolle da potere rubare, io prego Vostra Signoria Reverendissima ne facci fare una ancora a me, perchè n'ò più bisogno di loro... ».

Il contratto fu disteso il 24 novembre 1518.

1518, 29 luglio — Il cardinale Giulio de' Medici gli scrive che verrà ordinata una riduzione sul prezzo impostogli per il terreno ch'egli aveva acquistato. Lo sollecita poi al lavoro di S. Lorenzo:

« Imperocchè de gran desiderij che sua Beat.ne s'abbi, vi certificamo essere di vedere quella ecclesia presto fornita ne la forma che siete rimasti ».

1518, fine luglio — A Pietrasanta.

1518, agosto — Lavori della strada e delle cave.

Da Serravezza scrive a Berto da Filicaia: « Le cose di qua vanno assai bene. La strada si può dire che sia finita, perchè resta a fare poco, cioè resta a tagliare certi sassi. De' marmi, io ò la colonna cavata giù nel canale e presso alla strada, a salvamento. È maggior cosa che io non stimavo a collarla giù: èccisi fatto male qualcuno... e uno ci s'è dinocolato e morto subito, e io ci sono stato per mettere la vita ». Fatica infatti tanto che ammala; e di ciò Buonarroto lo rimprovera: « Parmi secondo me che tu deba stimare più la persona tua che una colona e che tuta la chasa e che il papa e tutto il mondo » (20 settembre).

1518, 22-25 agosto-30 ottobre — A Firenze.

1518, settembre — Cerca una casa dove poter lavorare i marmi.

A Monsignor Reverendissimo de' Medici in Roma: « Ò cerco e non ò mai trovato una casa capace da farvi tutta questa opera, cioè, le figure di marmo e di bronzo (per S. Lorenzo): e Matteo Bartoli a questi dì m'à trovato un sito mirabile e utile per farvi una stanza per simile opera: e quest'è la Piazza che è innanzi alla chiesa d'Ogni Santi: e e' Frati... son per rendermi le ragioni v'ànno su, e 'l popolo tutto se ne contenta... ».

1518, 8 ottobre — Scrive al cardinale d'Agens circa la cava, e il trasporto dei marmi per la Tomba di Giulio II.

1518, 23 ottobre — Il cardinale d'Agens (Aginense) risponde a una sua lettera, confermandogli ogni fiducia e aspettando pel tempo promesso *due figure* della *Tomba di Giulio II*.

Ma a lungo attendere si cruccia forte contro Michelangelo, e il 29 decembre gli scrive sollecitandolo.

1518, 28-29 ottobre — In Firenze. Dà denaro a scalpellini da Settignano perchè vadano a cavare *due colonne*, uno *stipite* e due pezzi di *architrave* a Pietrasanta, per la facciata di San Lorenzo.

1518, 30 ottobre-5 novembre — A Seravezza.

1518, 5 novembre-1519, 4-6 gennaio — A Firenze.

1518, 18 dicembre — In Firenze. Alloga la cava d'una colonna a Pietrasanta.

1518, 21 dicembre — Si duole dei molti inciampi al suo lavoro e scrive a Lionardo sellaio:

« Io sono sollecitato da voi... e òllo molto caro, perchè vego che voi lo fate per mio bene; ma io vi fo bene intendere, che tal sollecitamenti per un altro verso mi sono tutti coltellate, perchè io muoio di passione per non potere fare quello che io vorrei, per la mia mala sorte... Arno è secco affatto... quatro scafe sono in Pisa soldate per questi marmi; che, come e' piove, verranno tutte cariche e comincierò a lavorare forte. Jo sto per questo conto peggio contento che uomo che sia nel mondo. Jo sono ancora sollecitato da messer Metello Vari della sua figura (il *Cristo* della Minerva), che è anche là in Pisa e verrà in queste prime scafe. Jo non gli ò mai risposto, nè anco voglio più scrivere a voi, finchè io non ò cominciato a lavorare; perchè io muoio di dolore e parmi essere diventato un ciurmatore contro a mia voglia. Ò ordine qua *una bella stanza* (in Piazza Ognissanti) dov'io potrò rifare venti figure per volta: non la posso coprire, perchè in Firenze non ci è legniame e non ne può venire se non e' non piove, e non credo oramai e' piova ma' più, se non quando mi arà a far qualche danno. Del Cardinale (Aginense) non vi dico gli diciate altro, perchè so che gli à cattiva impressione de' fatti mia; ma la sperienzia lo farà presto chiaro ». Ciò, perchè è obbligato mal volentieri a trascurare la tomba di Giulio II per la facciata di San Lorenzo.

1519, 6-15 gennaio — A Pisa e a Serravezza.

1519, 15 gennaio-29 marzo — A Firenze.

1519, 13 febbraio — Leonardo sellaio gli scrive a Firenze, che il cardinal d'Agens è « tutto alegro » perchè « Jachopo Salviati gl'a detto, voi questa state farete per ogni modo 4 fighure » per la tomba di Giulio II: forse *i Prigioni di Boboli.*

1519, 29 marzo — Va a Pietrasanta.

1519, 1° aprile — Tommaso di Tolfo gli scrive da Adrianopoli, invitandolo ad andare in Turchia e recar seco « qualche fighura delle meglio ».

1519, 13 aprile — In Pietrasanta alcuni scalpellini carraresi si obbligano di cavargli marmi.

1519, 20 aprile — Di Serravezza a Pietro Urbano, suo aiuto a Firenze:

« Le cose sono andate molto male, e questo è che sabato mattina io mi messi a fare collare una colonna con grande ordine: e non mancava cosa nessuna, e poichè io l'ebbi collata forse cinquanta braccia, si ruppe uno anello dell'ulivella che era alla colonna, e la colonna se n'andò nel fiume in cento pezzi. ...Siàno stati a un grandissimo pericolo della vita tutti che eravamo attorno: e èssi guasto una mirabil pietra ».

1519, inizi maggio — A Firenze.

1519, 19 maggio — Il cardinale d'Agens gli invia Francesco Pallavicino per assicurarsi *de visu* se veramente egli attende alla *Tomba di Giulio II.*

Poichè qualcuno — Leonardo sellaio dice ch'è Jacopo Sansovino — non manca « dirne el contrario del animo, che pensamo debiate havere a la expedicione de dicta opera ». Il 27 settembre 1520 il Cardinale moriva.

1519, 21-31 maggio — A Carrara, poi a Firenze.

1519, luglio — Breve gita a Roma, da cui ritorna il 6 agosto a Serravezza e il 19 a Firenze.

Così racconta nella citata lettera a Mons. ... (1542): « Papa Leone non volendo che io facessi detta sepultura (*di Giulio II*), finse di volere fare in Firenze la facciata di S. Lorenzo et chiesemi a Aginensis; onde mi dette a forza licenzia, con questo, che a Firenze io facessi detta sepultura di papa Iulio. Poi che io fui a Firenze per detta facciata di San Lorenzo, non vi avendo marmi per la sepul-

tura di Iulio, ritornai a Carrara e stettivi tredici mesi, et condussi per detta sepultura tutti e marmi in Firenze, et mura'vi una stanza per farla, et cominciai a lavorare. Jn questo tempo Aginensis mandò messer Francesco Palavisini... a sollecitarmi, et vidde la stanza, et tutti i detti marmi e figure bozzate per detta sepultura, che ancora oggi vi sono. Veggiendo questo, cioè ch'i' lavoravo per detta sepultura, Medici che stava a Firenze, che fu poi papa Clemente, non mi lasciò seguitare: et così stetti impacciato insino che Medici fu Clemente ».

1519, 7 settembre — Ritorna a Firenze da Carrara, dove si era condotto per veder Pietro Urbano che, andato per pagare *figure della facciata di San Lorenzo*, era stato preso da male: lo fece trasportare a spalla d'uomini a Serravezza.

1519, 12 settembre — A Firenze. Lavora alla facciata, stimolato dal cardinale de' Medici.

1519, 20 ottobre — Supplica il Papa da Firenze, insieme coi membri dell'Accademia Medicea, alla quale apparteneva, chiedendo il trasporto delle ossa di Dante Alighieri da Ravenna, e offrendosi « al Divin Poeta fare la Sepultura sua chondecente e in loco onorevole in questa città ».

1519, 27 ottobre — Compra un podere nel popolo di San Michelangiolo a Firenze, nel luogo detto « il Fattoio ».

1519, 29 dicembre — Sebastiano del Piombo gli scrive del quadro da lui condotto per il cardinale Giulio de' Medici, rappresentante la *Resurrezione di Lazzaro*, e gli raccomanda di ottenergliene il pagamento.

1520, 10-12 gennaio — A Serravezza.

1520, 13 gennaio — Metello Vari scrive che « messer Leonardo Sellarj me dette nova che voj havevate per finita la figora » del *Cristo* della Minerva.

1520, 10 marzo — Federigo Frizzi in Roma esegue per Michelangelo il tabernacolo del *Cristo* della Minerva.

Leonardo scrive il 31: « atendono la fighura ». Metello Vari il 24 aprile sollecita l'invio.

1520, 12 marzo — Il papa Leone X lo scioglie dal contratto per la *facciata di San Lorenzo.*

Nei *Ricordi* scrive: « Ora Papa Leone forse per fare più presto la sopra detta facciata di San Lorenzo, che l'allogazione che egli avea fatta a me e così parendo ancora a me, d'accordo mi libera e per tutti e' danari sopra detti che io ò ricevuti si conta l'aviamento che io ò fatto a Pietra Santa e e' marmi che vi sono cavati e abozati come oggi si vede; e chiamasi contento e sodisfatto da me, come è detto, di tutti e' danari ricevuti per detta facciata di San Lorenzo e d'ogni altra cosa che io abbia avuto a far seco insino a questo dì dieci di marzo 1519 (*sic*): e così mi lascia in mia libertà e disbrigo che io non abbia più a rendere conto a nessuno di cosa che io abbia avuto a far seco o con altri per suo conto ».

Di quest'epoca è una lettera a Sebastiano del Piombo, nella quale meglio appare l'animo dell'artista:

« Avend'io tolto in cottimo la facciata di San Lorenzo... andai a Carrara. E non mi sendo là osservato contratti e allogazione fatte prima... e volendomi e' Carraresi assediare, andai a far cavare detti marmi a Seraveza, montagna di Pietrasanta in su quello de' Fiorentini, e quivi... fattovi l'aviamento che oggi si vede fatto... a' dì venti di marzo 1518 venni a Firenze per danari per cominciare a condurre detti marmi... Dipoi in questo tempo medesimo el Cardinale per commessione del Papa mi fermò che io non seguissi più l'opera sopradetta, perchè dicevono volermi tôrre questa noia del condurre e' marmi, e che me gli volevano dare in Firenze loro, e far nuova convenzione: e così è stata la cosa per insino ad oggi. Ora... volendo papa Leone seguire la facciata di San Lorenzo, e avendo el cardinale de' Medici fatta l'allogazione de' marmi di detta facciata a altri che a me, e avendo dato a questi tali l'aviamento mio di Seraveza, senza far conto meco; mi sono doluto assai, perchè nè il Cardinale nè gli Operai non potevono entrare nelle cose mia, se prima non m'ero spiccato d'accordo dal Papa... Ora sopra questa cosa il Cardinale m'ha detto che io mostri e' danari ricevuti e le spese fatte, e che mi vuole liberare... Però io ò mostro avere ricevuti duemila trecento ducati... e avere spesi mille ottocento... Non gli metto ancora a conto il modello di legname... il tempo di tre anni ch'i'ò perduti in questo; non gli metto a conto che io sono rovinato per detta opera di San Lorenzo; non gli metto a conto il vituperio grandissimo de l'avermi condotto qua per fare detta opera, e poi tôrmela... Non mettendo a conto le sopradette cose, a me non resta in mano... che cinquecento ducati. Ora noi siamo d'accordo: Papa Leone si pigli l'aviamento fatto co' marmi detti cavati, e io e' danari che mi restano in mano, e che io resti libero; e consigliomi ch'io facci fare un Breve e che 'l Papa lo segnerà ».

1520, fine marzo — Il cardinale Giulio de' Medici medita la *Sagrestia Nuova* in S. Lorenzo.

1520, 11 aprile — Correva voce che egli fosse malato in Firenze.

1520, giugno — Chiede al cardinal Dovizi lavoro per Sebastiano del Piombo, in Vaticano.

« Monsignore, io prego la vostra Reverendissima Signoria non come amico e servo, perchè io non merito esser nè l'uno nè l'altro; ma come omo vile, povero e matto, che facci che Bastiano Veniziano pittore abi, poi ch'è morto Raffaello, qualche parte de' lavori di Palazzo [le Stanze]: e quando paia a vostra Signoria in un mio pari gittar via el servizio, penso che ancora nel servire e' matti, che rare volte si potrebe trovare qualche dolceza; come nelle cipolle per mutar cibo fa colui ch'è infastidito de' caponi. Degli uomini di conto ne servite el dì: prego vostra Signoria provi questo a me: e 'l servizio fia grandissimo, e Bastiano detto è valente omo: e se fia gittato a me, non fia così in Bastiano, perchè son certo farà onore a vostra Signoria ». Sebastiano del Piombo nel 3 luglio 1520 riferiva a Michelangelo l'effetto di questa bizzarra lettera: « Io portai quella al Cardinale, el qualle mi fece molte careze et offerte, ma di quello che io domandavo, lui mi disse che 'l Papa havea dato la Salla de' Pontiffici a li garzoni di Rapphaello, et che costoro havea facto una mostra de una figura a olio in muro, ch'era una bella cossa, de sorta che persona alcuna non guarderìa le camere che ha facto Raphaello; che questa Salla stupefaria ogni cossa, et che non sarà la più bella opera facta da li antichi in qua de pictura. Et da poi mi domandò, se io havea letta la vostra littera. Jo li dissi de nonne. Lui se ne rise molto; quasi che ne faceva beffe: et con bone parolle mi partii. Da poi io ho inteso da Bacino de Michelagnolo (Bandinelli)... che 'l Cardinale li ha mostrato la vostra littera, et àlla mostrata al Papa: che quasi non c'è altro sugieto che rasonar in Palazo, se non la vostra litera: et fa ridere ogn'omo ». Tuttavia nel luglio Sebastiano ebbe incarico di dipingere figure nella Sala dei Pontefici al Vaticano.

1520, 29 luglio — Gli scalpellini carraresi, con cui s'accordò, gli rilasciano quietanza pel pagamento di cinque grandi blocchi consegnati al Benti.

1520, 6 settembre — Sebastiano del Piombo gli scrive lasciando comprendere che in una lettera precedente gli ha

offerto da parte del Papa di *affrescare la Sala di Costantino* al Vaticano.

In una lettera del 7 settembre dice: « Me scrivete ancora che non m'imprometete afirmative: vi prego... vui vogliate resolvervi di questa cossa sì, over none, acciò possi tornar la resposta al papa, perchè el manda a veder quello me havete scripto et io dico che non ho havuta resposta ancora ».

1520, 8 ottobre — Intorno alla discendenza nobile dei Buonarroti, scrive Alessandro conte di Canossa a Michelangelo che un messer Simone da Canossa fu nel 1250 potestà di Firenze e crede che da lui abbiano avuto principio i Buonarroti Simoni.

Ciò credette anche Michelangelo, ma il marchese Giuseppe Campori (*Catalogo degli Artisti*, ecc., Modena, 1855) lo dimostrò falso. M. tenne molto a questa « nobiltà », e il 2 maggio 1548, scrivendo al nipote Leonardo, dice che non gli si indirizzino le lettere a M. scultore, ma a Michelangelo Buonarroti, « che io non fui mai pittore nè scultore, come chi ne fa bottega. Sempre me ne son guardato per l'onore di mio padre e de' mia frategli, ben ch'io abbi servito tre Papi: che è stato forza ».

1520, 27 ottobre — Sebastiano gli scrive che, avendo dimostrato al Papa il suo desiderio di venire a Roma, e « al presente che è mancato Monsignor d'Aginensis... fare una digressione circha a l'opera de la sepultura », il Papa « dice che non vi vol turbare de l'opere vostre da Firenze ».

1520 — Compra una pezza di terra nel popolo di Santa Maria a Settignano.

1520, 23 novembre — Manda al cardinale Giuliano de' Medici uno *schizzo per le Tombe Medicee* in S. Lorenzo.

Il 28 novembre, il Cardinale gli scrive: « Havemo el disegno o schizo della capella, et in vero ne piace el modo havete pensato de mittere le 4 sepulture in mezo della capella; et quando li cassoni delle sepulture possino venire al mancho 3 braccie longhi, credemo torneranno bene, faciendo poi li altri ornamenti che accompagnino il tutto in quel modo saprete pensare che stia bene... Et così quanto alla capelleta l'ordine, che mittete et designate, ne satisfa. E perhò andarete continuando questa opera, quale molto vi recommendamo; et delli ornamenti et altre cose sarà tempo di parlarne, quando saremo costì... ».

1521, c. 25 marzo — Comincia a fabbricare per ordine di Leon X, la *Sagrestia nuova di S. Lorenzo* « per farvi drento la sepoltura di Giuliano suo fratello, e del duca Lorenzo suo nipote, e dicevasi lo faceva fare messer Julio arcivescovo di Firenze, ed eziam cardinale, ancora per sè ».

1521, 9 aprile fine — A Carrara.

« Ebbi dal Cardinale de' Medici, e per lui da Domenico Buoninsegni, ducati dugiento per andare a Carrara allogare a cavare e' marmi che vanno nella *Sagrestia nova di San Lorenzo*. Andai a Carrara e stetti là circa venti dì, e là feci tutte le misure di dette sepulture di terra e disegniate in carta; allogai e' marmi in dua parte a dua compagnie... » (*Ricordi*). Il 10 aprile sborsa danaro a uno scalpellino di Settignano per cavar marmi a Carrara.

1521, aprile — Da lettere di Stefano di Tommaso e di Giov. Fr. Fattucci a Michelangelo in Carrara si conosce che « le cose della *sagrestia* vanno bene... le cornicie si metteranno su... li architravi son quasi tutti messi... ».

1521, 22 aprile — Fa contratto in Carrara per somministrazione di marmi, sbozzatura di *tre figure* ed altro, per la Sagrestia e per i sepolcri medicei in S. Lorenzo.

1521, 23 aprile — Fa un altro contratto in Carrara per altri marmi, che dovevano essere apprestati nel termine di un anno, per la sbozzatura « di una *Nostra Donna* a sedere, secondo che è disegnata, e più altre figure », se possibile, a tutto il mese di luglio prossimo: ogni cosa per la sagrestia di S. Lorenzo e i sepolcri medicei.

1521, 2 maggio — A Firenze.

1521, giugno-luglio — Del *Cristo* della Minerva, Pietro Urbano scrive da Roma:

« Ò levata la fighura da Ripa... volevano che Christo paghasse ghabbella di entrare in Roma. E questi ribaldj fratj nollo vogliano aciettare in chiesa, se non sono paghatj un altra volta ».

1521, 20-30 luglio — A Carrara, breve viaggio.

« Stetti nove dì ».

1521, estate — Intorno alla *Sagrestia Nuova,* così scriveva nel 1523 a G. Fr. Fattucci:

« E' sono ora circa due anni ch'io tornai da Carrara d'allogare a cavare e' marmi delle sepulture del Cardinale, e andandogli a parlare, lui mi disse che io trovassi qualche buona risoluzione da far presto dette sepulture: io gli mandai scritti tutti e' modi del farle, come voi sapete che gli leggiesti, ciò è che io le farei in cottimo e a mesi e a giornate e in dono, come piacessi a sua Signoria, perchè desideravo di farle. Non fui acettato in modo nessuno. Fu detto che io non avevo el capo a servire il Cardinale. Dipoi riappiccando el Cardinale, gli offerì di fare e' modelli di legniame grandi apunto come ànno a essere le sepulture, e farvi dentro tutte le figure di terra e di cimatura, della grandezza, e finite apunto come ànno da essere; e mostrai che questo sarebbe un breve modo, e una poca spesa a farle. Non fu niente, come sapete ». Tornato dopo vario tempo il Cardinale, di Lombardia, « lui mi disse: " Noi vorre'mo pure che in queste sepulture fussi qualcosa di buono, cioè qualcosa di tua mano ". E non mi disse che volessi che io le facessi... »: ciò fu dunque dopo il 29 settembre.

1521, 16 agosto — Pagamenti pei marmi.

« Oggi... sendo venuti qua a Firenze le dua compagnie de' detti Carraresi, ò dato loro qua trenta ducati per compagnia ». « Oggi a dì diciannove di detto ò finito di pagare Scipione di quatro mesi che è stato a Carrara »: Scipione da Settignano, garzone suo. (*Ricordi*).

1521, 6 settembre — Sebastiano del Piombo gli scrive del come Pietro Urbano ha « stropiato » la figura del *Cristo* per la Minerva e crede che il Frizzi lo « servirà con amore ».

Pietro « dimostra esser molto maligno e maxime vedendo totalmente esser bandito da vuj: ma a me par non faci conto de vuj nè de persona che viva, et li par esser un gran maestro: ma el far li farà intender quello lui è, perchè credo el poverino mai più saperà far di quelle figure, sì haverà scordata l'arte, perchè val più e' zenochii de quella figura che non val tucta Roma ».

1521, 7 settembre — Federico Frizzi scrive da Roma ch'è andato a vedere quello che Pietro Urbano, ritoccando il *Cristo* per la Minerva, aveva lavorato.

« E andavamo insieme Sebastiano Veniziano e Govan da Rezo e io, e parve a tuti, che lui si fusj portato molto male in tuttj quegli luoghi dove luj a ritochj: per uno, si è 'l piè che viene inanzj, e di poi le mane tut'a dua, che l'a cincistiate, che paiono formate di carta pesta, e masimamente la man rita, e dipoj la barba, cioè da la

mascela de la gota drita: si che io ebj a piacere che loro la vedesino per ischarico mio. Ora io non so quelo che deba fare che sia la volontà vostra, cioè se io mi meto a rilavorare in quegli logj dove luj à lavorato, o siano dove non à lavorato. Jo finirò el meglo e chon più diligenza che io saperò... ». La statua il 19 ottobre era già messa in opera a S. Maria sopra Minerva. Il 27 dicembre « è schoperta e piace ». Il 26 ottobre il Frizzi fu pagato da M. per l'opera sua; e ancora, il 12 gennaio 1522, Leonardo sellajo scriveva: « la fighura, come vi dissi, è schoperta e riesce benissimo; ma nonnestante questo ò detto e fatto dire, dove a me è parso a proposito, non esere di vostra mano. Che bene è vero, voj l'avete in alchuno luogho ritocha, dove Pietro l'aveva istorpiata... ».

1521, settembre — È eletto priore.

1521, 14 dicembre — Statua d'un *Cristo*, incompiuta.

Scrive Leonardo sellajo: « Metello (Vari) vuole *quel Christo chominçato che è in casa* (a Macel de' Corvi); el che a mio chonsiglo nollo darei, perchè bisogna lo faça finire, e meteremoci del nostro onore, e a finillo voi vi sarebe tropo tempo ». E il 4 gennaio « Del dagli la fighura bozata non porta molto, ma chon questa letera vi ubrighate di faglene una, che a me non pare: che sapete chi sono e' Romani e masime chostui... ». E il 12: « Visto la vostra volontà di dagli la fighura, glele darò; ma non gli darò la letera per non vi ubrighare di farne un'altra... Domane l'andrò a trovare e per parte vostra gli darò detta fighura ». E il 22: « I' ò chonsegnata la fighura a Metello, presente tanti, che basta ». E Metello Vari, il 4 marzo 1523: « Per avere io pagati ducati cento settanta cinque d'oro, como voi sapete, per conto della figura riceputa gratiosamente... vi prego voliate fare una fede autentica... ».

1522, 4 gennaio — Guarisce di grave malattia.

Leonardo sellajo gli risponde: « Sopra a tutte le nuove mi date una passa tutte, e questo è l'esere guarito d'una malatia che pochi ne guarischono; ma non mi maraviglio d'altra banda, perchè pochi sono come voi, ed è nuova da chalze: perseverate ». E il 22 gennaio: « Ò piacere siate libero d'una malatia che danava l'anima e 'l chorpo ».

1522, 27 aprile — Giovanni da Udine lo invita a Venezia:

« Stefano Stirio zoè albanese, ...quando io li dise avervi sentito dire, che voi eri desideroso di venir a star qualche dì a Venecia a piacer vostro, lui me rispose: Dio el volese, e forse che li piaceria la stancia più che a Fiorenzia... sichè se voi non verete, io me dubito che uno dì ve manderano el spirito santo in qualche modo o via ad

atentarvi, desiderosi di far certe opere che a me ne àno parlato... Jo ve conforto a venire de qua, perchè voi sete desiderato e chogniosuto più che qua... ».

1522, 2 luglio — Gli è richiesto da Ascanio de Navi, notaro della Fabrica di S. Petronio di Bologna, a nome degli ufficiali stessi di quella, il suo *giudizio* per l'erigenda facciata e gli si propone d'andare a Bologna per qualche giorno.

1522, settembre — Adriano VI entra il 29 agosto in Roma, e dopo non molto presta orecchio agli eredi di Giulio II, contro Michelangelo.

Circa un anno dopo ne scriveva al Fattucci: « Voi sapete come a Roma el Papa è stato avisato di questa sepultura di Iulio, e come *gli è stato fatto un moto proprio per farlo segniare e procedermi contro* e domandarmi quello che io ò avuto sopra detta opera, de anni e interessi: e sapete come el Papa disse, che questo si facci, se Michelagniolo non vuole fare la sepultura. Adunque bisogna ch'io la facci, se non voglio capitar male, come vedete ch'è ordinato ».

1522, 3-13 novembre — Patti e pagamenti di Domenico Bertini da Settignano, agente del cardinal de' Medici a scalpellini di Carrara, per conto dei marmi di Michelangelo.

1522, 18 novembre — Jacopo Salviati gli scrive da Roma, che messer Gerolamo da Urbino, procuratore degli eredi del cardinale d'Agens, s'è accordato con lui per rifare il contratto della *Sepoltura di Giulio II*: « Le lettere ti si manderanno presto ».

1522-23 — Lavora alla *Sepoltura di papa Giulio II.*

Così scrive al Fattucci nei primi mesi del 1523: « Se 'l cardinale de' Medici vole ora di nuovo, come voi mi dite, che io facci le sepulture di San Lorenzo, voi vedete che io non posso, se lui non mi libera da questa cosa di Roma; e se lui mi libera, io gli prometto lavorare per lui senza premio nessuno tutto 'l tempo che io vivo; non già che io domandi la liberazione per non fare detta sepultura di Iulio, che io la fo volentieri, ma per servirlo: e se lui non mi vuole liberare, e che e' voglia qualche cosa di mia mano in dette sepulture, io m'ingegnierò, mentre lavorerò la sepultura di Iulio, di pigliar tempo di far cosa che gli piaccia ». Il 19 novembre, il cardinale de' Medici è eletto papa Clemente VII.

1523, 16 giugno — Un suo *disegno* per un'abitazione con giardino è portato da Baldassare Castiglione al marchese di Mantova che aveva intenzione di farlo eseguire nella delizia di Marmirolo.

1523, 16 giugno — Contratto col fratello Gismondo, in cui M. si obbligò di pagargli entro due anni 500 fiorini d'oro, come parte sua dell'eredità materna: ciò fu fatto il 5 maggio 1525.

1523, 22 giugno — Fu posta condizione a' fiorini 312,10 larghi della dote della Lucrezia di Antonio da Gagliano, moglie di Lodovico Buonarroti, che non si potesse fare contratto di detta somma senza licenza di detto Michelangelo, il quale dopo la morte di Lodovico potesse di tal credito e posta fare in ogni tempo la sua volontà. Ludovico dovette assai adirarsi di ciò, e M. gli scrisse una lettera aspra e dolorosa, chiarendogli le ragioni:

« Jo v'ò chiarito del contratto, ciò è di disfarlo a posta vostra, poi che voi non ne siete contento. Jo v'ho chiarito del Monte e potetelo vendere a posta vostra; io ò fatto e disfatto sempre come voi avete voluto: io non so più quello che voi volete da me. Se io vi dò noia a vivere, voi avete trovato la via di ripararvi, e rederete quella chiave del tesoro che voi dite che io ò: e farete bene: perchè e' si sa per tutto Firenze come voi eri un gran rico e come io v'ò sempre rubato, e merito la punizione: saretene molto lodato! Gridate e dite di me quello che voi volete, ma non mi scrivete più, perchè voi non mi lasciate lavorare: che a me bisognia ancora scontare ciò che voi avete avuto da me da venticinque anni in qua. Jo non ve lo vorrei dire: non posso fare che io non ue lo dica. Abbiatevi cura e guardatevi da chi voi v'avete a guardare; ch' e' non si muore più d'una volta, e non ci si ritorna a raconciar le cose malfatte. Avete indugiato alla morte a fare simil cose! Idio v'aiuti ».

1523, giugno — Riceve cinquanta ducati d'oro per conto del cardinale Grimani, desideroso di avere per un suo studiolo un'*opera* già da lui promessa, un quadretto di sua fantasia, di pittura, di getto o di scultura.

L'11 luglio il Cardinale stesso gli si rivolge; e poco dopo egli risponde: « Ingegnierommene quanto potrò e più presto che potrò. Jo ò grande obligo e son vechio e mal disposto; che se io lavoro

un dì, bisognia che io me ne posi quatro; però io non mi fido promettere di me molto resoluto ».

1523, 8-20 dicembre — Va a Roma, forse per i piani della costruzione della *Biblioteca Medicea-Laurenziana*.

1523, 22 dicembre — Intorno alla *tomba di papa Giulio II* Giov. Fr. Fattucci scrive da Roma:

« Trovai il Palavisino... e mi disse l'arcivescovo di Vignione era di volontà che la sepultura (*di Giulio II*), si finisse maximo avendo voi auto la maggiore parte de' danari. A questo gli risposi, non la intendeva bene... che quando si saldi Michelagniolo per conto d'essa sepultura, arà in mano manco danari che voi non pensate. Et per tanto a me parrebbe voi vi mettessi in fantasia tutte le cose che voi facesti mai per lui fino dal principio e tutto quello avete auto...: perche al saldare con esso loro... vi resterà in mano tanto poco che non ci sarà chi voglia spendere... Scrivete a Pietro (Gondi) l'opere avete fatte et quello avete auto, a causa si possa fare le cose chiare et salvarsi più che possiamo. Apresso vi ricordo, pensiate alla gran libertà, datavi da uno papa quale è questo (Clemente VII) di posser fare tanto quanto a voi pare: si chè ogni studio, ogni faticha et deligentia v'à a esser gioia per ricomperare e' tempi persi ».

1523, 30 dicembre — Il Fattucci gli richiede, anche per conto di Jacopo Salviati, cosa egli intenda di fare per la *tomba di Giulio II* e di quanto si contenterebbe.

« Sarebbe meglio che la S.tà di N. S. vi dessi una pensione in su qualche beneficio, a causa che se la S.tà di N. S. si morissi... che la provisione mancherebbe et la pensione no, et saresti obbrigato durante la vita vostra sempre a seguitare l'opera ».

« Ancora ò mostro a messer Jacopo il *disegnio della libreria di S. Lorenzo*, il quale mi disse, ne parlerebbe a N. S. ». A ciò M. rispose nel gennaio 1524 con la lunga lettera già qui più volte citata.

1523 — Il Senato di Genova gli commette per 300 ducati una *statua* di Andrea Doria.

1524, gennaio-dicembre — Note e pagamenti per la Cappella e le *Tombe Medicee* in S. Lorenzo. Il 29 marzo *s'è incominciato a scolpire le figure*, sotto la guida di m. Andrea Ferrucci da Fiesole.

1524, 1° gennaio — Andrea Sansovino gli scrive mostrando desiderio di coadiuvarlo nelle opere in S. Lorenzo.

Riscrive il 2 marzo e il 5 dicembre: « Questa, per dirvi chome io avrei desiderio di sapere quello che N. S. el papa v'a risposto circha del fatto mio al venire io costì a servirvi, come noi rimanemo insieme in S. Lorenzo ».

1524, 2 gennaio — Giov. Fr. Fattucci lo sollecita a fare un altro *disegno* con le misure di « tutte e dua le librerie, cioè la latina e la grecha ». Il Papa vuol dargli una pensione, ma pensa sia necessario che M. prenda gli ordini minori; se no s'accontenti d'una provvigione.

1524, 12 gennaio — Comincia i *modelli delle Tombe Medicee.*

« Ricordo come oggi cominciò Bastiano legnaiuolo a lavorar meco in su modegli delle sepolture di San Lorenzo ».

1524, 13 gennaio — Lavora in San Lorenzo.

Il Fattucci scrive che non si preoccupi degli ordini minori « perchè spero fare in modo, piacendo a Dio, che quando voi non potessi mai lavorare o per vecchiaia o per altra infermità, voi abbiate a essere sempre richo, infino che voi viverete ». Jacopo Salviati: « sappiate che ne *la libreria*, che s'abbia a fare o *facciata* o altro per conto di N. S., vole che tutto passi per vostra mano ».

1524, 18 gennaio — Ancora:

« Atendiate al lavorare, et non guardate a nulla: et se avete pensato ancora allo hornamento della *cupola* (della Sagrestia Nuova) per fare di stucho, siate contento di farlo. Togliete de' garzoni assai et fate loro buon salario, aciochè siate servito presto et bene in queste figure di terra (*le Tombe*) per cavarne presto le mane ».

1524 — Mette in opera *la lanterna della cupoletta* della Sagrestia Nova.

Scrive a papa Clemente VII in Roma: « Beatissimo padre. Perchè e' mezzi spesse volte sono cagione di grandi scandali, però io ò preso ardire, senza quegli, scrivere a vostra Santità circa le *sepulture qua di San Lorenzo.* Jo dico che non so qual si sia meglio, o 'l mal che giova, o 'l ben che nuoce. Jo son certo, così pazzo e cattivo com'io sono, che se io fussi stato lasciato seguitare, come aveva cominciato, che oggi sarebbono tutti e' marmi per dette

opere in Firenze, e con manco spesa che non s'è fatto insino a ora, bozzati al proposito; e sarebbon cosa mirabile, come degli altri che io ci ò condotti. Ora io veggo la cosa andare a lungo, nè so come la si vadi. Però io mi scuso con vostra Santità, che se cosa avvenissi che non piacessi a quella, non ci avendo io alturità, non mi pare anche d'averci colpa: e priego quella, che volendo che io facci cosa nessuna, che non mi dia nell'arte mia uomini sopraccapo, e che mi presti fede, e diemi libera commessione; e vedrà quello che io farò, e 'l conto che a quella renderò di me. *La lanterna qua della cappella di detto San Lorenzo,* Stefano (di Tommaso, architetto) l'à finita di metter su e scopertola, e piace universalmente a ogni uomo; e così spero farà a vostra Santità, quando la vedrà. Facciàno fare *la palla* che viene alta circa un braccio: e io ò pensato, per variarla dall'altre, di farla a faccie: e così si fa ».

1524, 18 gennaio — Jacopo Salviati lo assicura e sprona al lavoro in S. Lorenzo.

« Le virtù tua meritono molto maggior cosa che sino a qui non s'è facto; ma si farà a ongni modo... Però non pensare a altro che a lavorar, et del resto lascia la brigha ad me, che ti faranno conosciere, che l'opere tua sono si acepte, che saranno riconosciute se non quanto le meritono, almancho in modo che tu ti chiamerai contento ».

1524, 30 gennaio — Giov. Fr. Fattucci gli scrive che ha ricevuto « *la pianta* di S. Lorenzo » e propone alcune correzioni da parte del Papa.

« Il Papa mi disse di sua bocha, che arebbe caro, quando volete fare niente di nuovo con le porticiole o ne' quadri della cupola, di vedere e di sapere quello disegniate di fare ».

1524, 9 febbraio — Il Fattucci accusa ricevuta di nuovi disegni pel « *tabernacolo e la porta* » e dello schizzo della *volta,* « e quali piaciano assai a N. S. ». Il Papa muove alcune obbiezioni circa la costruzione della Libreria.

1524, febbraio — Riceve somme di denaro da Clemente VII per i sepolcri medicei in San Lorenzo.

1524, 5 marzo — Della *tomba di papa Giulio II,* Gio. Fr. Fattucci gli scrive che ha parlato col cardinale Santiquattro e accordano che — restando creditore M. di 8000 ducati —

decidano gli eredi di depositarli, per dargli modo di condurre a termine l'opera.

Così ne scrive anche il 19 marzo e il 22, proponendogli di valutare 9500 ducati il lavoro già fatto, purchè « voi facessi ancora di vostra mano la Nostra Donna »: e il rimanente potrebbero assumerlo il San ovino o altri, nel caso che gli eredi non depositassero il resto della somma pattuita. Così il 24; e il Papa è di tal parere, di costringere gli eredi al deposito o mandar libero M. d'ogni impegno ulteriore.

1524, 5 aprile — Lavora in S. Lorenzo.

Giov. Fr. Fattucci dice al Papa che « le due sepulture sarebbono murate in questo anno, cioè il quadro, ma non tutte le figure » e sollecita M. a mandargli « e' disegni de' cassoni. Il Papa dice, che voi faciate la *libreria* dove voi volete... et piacegli assai la vostra consideratione rispetto alla *faccià di Santo Lorenzo*. Per tanto mandateci il disegnio ». Il 23: « Ògli mostro (al Papa) e' disegni, et songli piaciuti assai, et vole, che la si faci, quando voi non abbiate arrifondare; perchè non vole fare una *libreria* per avere arrifondare quasi tutto un convento ». Infatti scrive il 3 maggio: « Vego le dificultà della *libreria* circa aringrossare le mura, et come vorresti rovinare ogni cosa dal primo solare in su... et veramente mi pare, come dite, uno grandissimo viluppo ».

1524, 24 maggio — Il Papa vuole in S. Lorenzo anche *le tombe di Leone X e sua*.

Fattucci scrive: « Essendo domenica in Belvedere et ragionando N. S. con messer Jacopo (Salviati) delle sepolture... messer Jacopo disse al Papa: " Patre Santo, Vostra Santità doverebbe fare la sepultura di Lione (X) in Santo Lorenzo, et se la S.tà V^a facessi a mio modo, vi faresti anche la vostra." Et a me parve che Sua S.tà vi prestassi volentieri l'orecchio col dire: " A che modo?." Et messer Jacopo rispose: " Che se vi fusse luogo, farei due sepulture con due cassoni, come s'à affare per Lorenzo et Giuliano vechi, et un'altra con due cassoni per tutta dua e duci et due altre a riscontro, una per Lione (X) et l'altra per Clemente (VII)." A me parve che gli piacessi, et disse: " E' bisognierebbe mettere nella cappella dua cassoni, se vi capessino." Per tanto ve n'ò voluto avisare, perchè voi vi pensiate un poco ». Rincalza il 29 maggio.

1524, 7 giugno — Michelangelo pensa alle due nuove *tombe*.

Il Fattucci scrive: « Per l'ultima vostra s'è inteso la fantasia circha le sepulture, et piace assai a N. S....per tanto pensate di fare cosa che sia degnia di papi... Pure a me pare uno picolo luogo per

dua papi (« quello lavamani dove è la scala »): et io per me gli arei messi dove e' duchi; ma per averne quasi fatta di quadro una, non ci è ordine. Pensate di ornarle el più che potete et non guardate a spesa, et il papa aspetta il disegnio di Lione et il suo ». Ai 25 scrive: « N. S. ha visto il *disegnio delle sepulture* et ègli piaciuto assai, et rimette tutto in voi, che voi faciate a vostro modo... et sapiate, che io per me ò paura, che le saranno più belle quelle de' duci che quelle de' papi, sichè pensate a farle bellissime ».

1524, luglio — Al Fattucci in Roma:

« Son ito a trovar lo Spina per intendere se à commessione di pagare per *la Libreria*, come per *le sepulture;* e visto ch'ei non l'à, non ò dato prencipio a detta opera, perchè non si può fare senza danari... Nel cominciare a lavorare, bisognia che io aspetti che e' marmi venghino, che non credo che venghino mai, tal ordine s'è tenuto! Arei da scrivere cose che vo' stupiresti, ma non mi sare' creduto; basta, che l'è la mia rovina; perchè se fossi inanzi con l'opera più che io non sono, forse che 'l Papa arebbe aconcio la cosa mia (*la tomba di Giulio II*) e sarei fuora di tanto affanno: ma e' comparisce molto più lavoro a chi guasta, che non fa a chi aconcia. Trovai ieri uno che mi disse che io andassi a pagare, se non che al-l'ultimo di questo mese cascherò nelle pene. I' non credetti che ci fusse altre pene che quelle dell'inferno... ».

1524, 29 agosto — Accetta la provvigione papale.

Scrive a Giovanni Spina: « Visto quanto el Papa à a cuore quest'opera di San Lorenzo (*la Libreria*), e quanto sono sollecitato da sua Santità, e avendomi quella volontariamente ordinata buona provigione, acciò che io abbia più comodità di servirlo più presto, e visto che el non la pigliare mi ritarda, e che io non arei scusa nessuna non servendo; mi sono mutato di proposito, e dove infino a ora non l'ò domandata, ora la domando; stimando che e' sia molto meglio e per più rispetti che non acade scrivere; e massimo per tornare nella casa a San Lorenzo che avete tolta, e aconciarmivi da omo da bene ».

1524, autunno — Cominciano i lavori della *Libreria Laurenziana.*

Il Fattucci scrive il 9 luglio: « Nostro signiore... dice che voi diate la cura a chi vi piace et cominciate a fondare et fare venire le priete et metete mano affare detta libreria ». Il 27: « Per le sepulture de papi vole, che voi pensiate, se in ciesa in coro o altrove fussi luogo onorevole et più largo, benchè quello de' lavamanj non gli dispiacia. À paura non sia luogo picolo pe' papi ». Il 2 agosto:

« N. S. rimette ogni cosa in voi; solo vi priega, che vi perdiate manco tempo che sia possibile, et vorebbe, ch'ella fussi di già fatta (*la Libreria*), non chè cominciata ». Il 1º ottobre: « Il priore bugiardo di S. Lorenzo... dice al papa che voi fate la libreria in colombaia ».

I lavori della libreria Laurenziana s'iniziarono infatti fra l'agosto e il settembre.

1525, 8 febbraio — Il cardinal Santiquattro, a mezzo il Fattucci, gli chiede un *disegno di facciata* pel suo palazzo.

1525, 22 febbraio — Jacopo Sansovino ringrazia Michelangelo che l'ha raccomandato al Duca di Sessa per scolpirgli « una *sipoltura* per lui e per la moglie ».

1525 marzo — Note e pagamenti per la decorazione marmorea della Libreria.

1525, 19 aprile — Vuol liberarsi d'ogni obbligo per la *tomba di Giulio II*.

A Giovanni Spina: « Circa la sepultura di papa Iulio... io confesso d'avere el torto. Jo fo conto d'avere piatito e perduto, e d'avere a sodisfare: e così mi son disposto fare, se io potrò. Però se 'l Papa mi vuole aiutare in questa cosa, che mi sare' grandissimo piacere, visto che io non posso finire la detta sepultura di Iulio o per vechiezza o per mala disposizione di corpo; come uomo di mezzo, può mostrare di volere che io restituisca quello che io ò ricievuto per farla, acciò che io sia fuora di questo carico e che e' parenti di detto papa Iulio con questa restituzione la possino far fare a lor soddisfazione a chi e' vogliono; e così può la Santità del nostro Signore giovarmi assai: e in questo ancora che io abbia a restituire 'l manco che si può... E subito che è chiarito quello che io ò a restituire, piglierò partito... venderò e farò in modo che io restituirò e potrò pensare alle cose del Papa e lavorare: che a questo modo non vivo, non che io lavori ».

Similmente scrive al Fattucci il 4 settembre. La peste minaccia « ritorna a gran furia... se muoio inanzi al Papa, non arò bisognio d'aconciare più niente; se vivo, son certo che el Papa l'aconcierà ».

1525, aprile — Continua la costruzione della *Libreria*.

1525, maggio — Si felicita con Sebastiano del Piombo pel suo superbo ritratto di Anton Francesco degli Albizzi:

« Jersera il nostro amico capitano Cuio (Dini) e certi altri gentilomini, volsono, lor grazia, che io andassi a cena con loro; di che ebbi grandissimo piacere, perchè usci' un poco del mio malinconico,

overo del mio pazzo: e non solamente n'ebbi piacere della cena che fu piacevolissima, ma... udendo... mentovare il nome vostro... udendo dire dal detto capitano, voi essere unico al mondo e così essere tenuto a Roma. ...Dipoi visto che il mio giudicio non è falso: dunche non mi negate più d'essere unico, quando io ve lo scrivo, perchè n'ò troppi testimoni, e ècci un quadro qua, Idio grazia, che me ne fa fede a chiunche che vede lume ».

1525, 14 giugno — Elegge suo procuratore in Roma il prete Francesco Fattucci per risolvere in sua vece la controversia sorta tra lui, messer Bartolomeo della Rovere ed altri per cagione della sepoltura di papa Giulio II.

1525, 26 agosto — Si tratta per la *tomba di Giulio II.*

Giov. Fr. Fattucci scrive: « Jo sono alle mani col procurator messer Bartolomeo della Rovere... et ògli fatto intendere, come bisognia, o che e' facino provisione di otto milia ducati overamente di annullare l'obrigo di detta sepultura. Il procuratore... dice che nè 'l duca nè l'altri sono per metterci uno quatrino ancora ».

1525, 3 ottobre — Gli è chiesto il *disegno della sepoltura di Bartolomeo Barbazza* in San Petronio di Bologna, che il Solosmeo e il Tribolo eseguirono.

1525, 14 ottobre — Di varie opere Gio. Fr. Fattucci gli scrive:

« N. S.... disse: " Jo vorrei, che e' pensassi alle cose mia, perchè vorrei fare una *sepultura al Lione et una per me* et alsì uno *ciborio sopra l'altare di S. Lorenzo in su quatro colonne.* Et voglio mettervi dentro tutti e' nostri vasi che furono del magnifico Lorenzo vechio, et dentro vi voglio mettere molte belle reliquie..." Et più mi disse che voleva che si facessi *uno colosso,* alto quanto sono e merli della casa sua, cioè metterlo in sul canto dirimpetto a messer Luigi dalla Stufa et al incontro del barbiere; et per essere sì grande, vole si facia di pezi ». Così il 30 ottobre. E lo assicura che il Papa sistemerà la quistione per la *tomba di Giulio II,* sostenendo forse egli stesso la spesa e pur ch'egli la faccia lavorare altrui, magari per le stesse *figure del Papa e della Vergine.* Il 10 novembre rincalza: « Sua Beatitudine... mi disse: " Digli, che io lo voglio tutto per me, et non voglio che e' pensi alle cose del pubrico nè d'altri, ma alle mia et a quelle di Iulio, perchè e' sia liberato, e voglio che e' pensi al *colosso,* che io voglio fare in sulla piazza di S. L°." Vi priego faciate uno poco di *disegnio di questo ciborio...* qui s'aspetta il *disegnio di detta sepultura* (il nuovo progetto

per la *tomba di Giulio II*) », per poter annullare il contratto antico e rifarne un altro, d'accordo con gli eredi. Ancora del *ciborio* scrive il 29 novembre, e del *colosso;* e propone che la *tomba di Giulio II* sia fatta a muro come quella di Pio II.

1525, 24 ottobre — Di varie opere scrive al Fattucci, per il Papa:

« *Le quattro figure* cominciate non sono ancora finite, e èvvi da fare ancòra assai. Le altre quattro per *Fiumi* non sono cominciate perchè non ci sono e' marmi... Delle cose di *Julio* (II) mi piace fare una *sepoltura* come quella di Pio (II) in Santo Pietro (ora S. Andrea della Valle)... e farolla fare qua poco a poco, quando una cosa e quando un'altra e pagherolla del mio, avend'io la provigione e restandomi la casa... dov'io stavo costà in Roma, co' marmi e le cose che vi sono; cioè ch'io non abbi a dare... alle rede di papa Iulio... altro che la sepultura detta... e farò le figure di mia mano; e dandomi la mia provigione, io non resterò mai di lavorare per papa Clemente co' quelle forze che io ò, che sono poche, perchè son vechio: con questo che e' non mi siano fatti e' dispetti che io veggo farmi, perchè possono molto in me; e non m'ànno lasciato far cosa ch'io voglia, già più mesi sono; chè e' non si può lavorare con le mani in una cosa, e col ciervello in un'altra, e massimo di marmo... Jo non ò preso la provigione già è passato l'anno, e combatto con la povertà: son molto solo alle noie, e ònne tante, che mi tengono più ocupato che non fa l'arte... ».

1525, novembre — Del *Colosso*. Scrive al Fattucci:

« Circa al colosso di quaranta braccia, di che m'avisate, che à a ire, overo che s'à a mettere in sul canto della loggia dell'orto de' Medici a riscontro al canto di messer Luigi della Stufa, io v'ò pensato e non poco, come voi mi dite; e parmi che in sudetto non stia bene, perchè ocuperebbe troppo della via; ma in su l'altro dove è la bottega del barbiere, secondo me tornerebbe molto meglio perchè à la piazza dinanzi, e non darebbe tanta noia alla strada. E perchè forse non sare' sopportato levar via detta bottega, per amore dell'entrata, ò pensato che detta figura si potrebbe fare a sedere, e verrebe sì alto el sedere, che facendo detta opera vota dentro, come si conviene a farla di pezzi, che la bottega del barbiere vi verrebbe sotto, e non si perderebbe la pigione. E perchè ancora detta bottega abbi, come à ora, donde smaltire el fumo, parmi di fare a detta statua un corno di dovizia in mano, voto dentro, che gli servirà per cammino. Dipoi avend'io el capo voto dentro di tal figura, come l'altre membra, di quello ancora credo si caverebbe qualche utilità, perchè e' c'è qui in sulla piazza un trecone molto mio amico, el quale m'à ditto in secreto che vi farebbe dentro una bella colom-

baia. Ancora m'ocorre un'altra fantasia che farebbe molto meglio, ma bisognierebbe fare la figura assai maggiore; e potrebbesi, perchè dei pezzi si fa una torre: e questa è che 'l capo suo servissi pel campanile di San Lorenzo, che n'à gran bisognio: e cacciandovi dentro le campane, e usciendo el suono per boca, parrebbe che detto colosso gridassi misericordia, e massimo el dì delle feste, quando si suona più spesso e con più grosse campane ». Pier Paolo Marzi risponde: « Della statua da farsi, dice N. S. vi facci intendere che gli è la verità et non burla, et desidera si facci » (23 dicembre '25).

1525, 23 dicembre — Lettera di Giulio II che gli raccomanda le *Tombe* in S. Lorenzo e la *Libreria*.

« Tu sai che li pontefici non vivon molto, et Noi non potremo più che facciamo desiderare vedere o almeno intendere essere finita la cappella con le sepulture delli Nostri et anche la libreria: però ti raccomandiamo l'una et l'altra cosa et in tanto ci arrechereno (come tu dicesti già) ad una bona patientia, pregando Dio che ti metta in cuore di sollicitare tutto insieme, nè dubitare che ti manchi nè opere nè premio, mentre saremo vivi. Et resta con la benedictione di Dio et Nostra. I (Julius) ». Autografo di Clemente VII in una lettera di P. P. Marzi a Michelangiolo.

1526, 8 febbraio — S'occupa del *ciborio* di S. Lorenzo. Il Fattucci gli scrive:

« Circa il ciborio dell'altare maggiore » il disegno inviato piace sommamente al Papa; gli richiede poi una *croce di cristallo* per S. S. Il 23, gli riferisce che Clemente VII « prese grandissimo piacere quando lesse che voi volete finire *tutte le figure della sagrestia;* ...del *ciborio* disse che gli piace grandemente in sull'altare; ma quello che lo faceva pensare altrove era per non guastare la vostra fantasia, cioè se voi volessi uno dì dipingere la cappella... Circha la *croce* dice che ordinerà di vederla, cioè che la venga qua, et credo che e' la comperrà ».

1526, 10 marzo — Intorno alle *Tombe Medicee*, Leonardo Sellajo gli scrive, di ritorno da Firenze, come andò dal Papa e l'informò del gran lavoro che si faceva.

Gli disse « che avevi fatti *e' modegli* delle *8 figure*, che non si gettono in forma.. e chome m'avevi detto e promesso per infino a settembre le *8 figure* sarebbono alla perfezione e le 4 da finirle presto... Rimandossi il disegno del *ciborio*. Dice, lo farete, quando a voi verrà bene, che non vole abbandoniate le figure ». Però il Fattucci gli scrive il 3 aprile e specie il 23 novembre che S. S. « dice che faciate fare uno *ciborio in propria* forma grande, come se fussi di marmo,

colle colonne et pilastri, *tutto di legniame*, scorniciato et dipinto de sorte... che le reliquie vi stieno ben sicure ». Il 21 dicembre: « fate come se l'avessi affare di marmo ».

1526, 3 aprile — Scrive il Fattucci pel *palco e i banchi della Libreria.* Il 18 aprile riceve un *disegno per la porta* della Libreria e alcune parole d'una iscrizione, che assai piacque al Papa. Per lavorare all'*altare di legname* parte da Roma Giovan da Udine.

1536, 6 giugno — Delle *Tombe Medicee* il Fattucci scrive:

« Perchè di nuovo... N. S. mi disse che voleva fare la sua sepoltura e di Leone costì, come già vi scrissi. Et io risposi che e dua lavamani era luogo troppo picolo, et che quelle de' duci sarebono più grande e forse più belle, et dissigli che le stavono meglio in chiesa, quando voi trovassi luogo accomodato; et non vi essendo, che e' si potrebe disfare S. Giovannino infino al chiassolino et fare un *tempio tondo* et mettervi tute dua le sepulture ».

1526, 17 giugno — Sempre intorno alle *Tombe Medicee,* scrive al Fattucci:

« Di questa settimana che viene, farò coprire le figure di Sagrestia che vi sono bozzate, perchè io voglio lasciare la Sagrestia libera a questi scalpellini de' marmi, perchè io voglio che comincino a murare l'altra *sepultura* a riscontro di quella che è murata; che è squadrata tutta, o poco manca. E in questo tempo che e' la mureranno, pensavo si facessi la *volta*... Del *ricetto*... si è murato quattro *colonne* e una si era murata prima. Terranno un poco adietro e' *tabernacoli:* pure in quattro mesi da oggi, credo sarà fornito. Io lavoro el più ch'io posso, e in fra quindici dì farò cominciare *l'altro capitano:* poi mi resterà di cose d'importanza, solo e' *quattro Fiumi.* Le *quattro figure* in su cassoni, le quattro figure di terra che sono e, Fiumi, e duo Capitani e la *Nostra Donna* che va nella sepultura di testa, sono le figure che io vorrei fare di mia mano; e di queste n'è cominciate sei... ».

1526, 17 luglio — Il Papa raccomanda al Fattucci e costui a Michelangelo che le spese per la *Libreria* siano ridotte di due terzi.

1526, 16 ottobre — Il Fattucci riceve il *disegno* di Michelangelo per la *Tomba di Giulio II* e cerca che gli eredi s'accordino su quello.

1526, 1° novembre — Per la *Tomba di Giulio II* scrive al Fattucci:

« Io ò avuto uno raguaglio a questi dì della cosa mia detta di costà (*la tomba di Giulio II*), che m'à messo gran paura: questa è la mala disposizione che ànno e' parenti di Iulio verso di me: e non senza ragione: e come el piato séguita e domandonmi danni e interessi, in modo che e' non basterebbon cento mia pari a sodisfare. Questo m'à messo in gran travaglio e fammi pensare dov'io mi trovarrei, se 'l Papa mi mancassi che non potrei stare in questo mondo. Ora io non voglio se non quello che piace al Papa. Io ho visto qua (*a S. Lorenzo*) l'allentare della muraglia, e veggo che le spese si vanno limitando publicamente... ». Chiede, se gli si limiterà la provvigione, di poter andare a Roma e lavorare alla tomba di Giulio « perchè desidero uscire di quest'obrigo più che di vivere... »,

1527, 22 agosto — A Buonarroto scrive: « J'ò avuto oggi uno uficio: scrivano straordinario de' cinque del contado ».

« Dice che e' dura un anno, e che e' s'à quatro ducati el mese, e che e' si può fare fare a chi l'uomo vuole. Jo non so, e non posso attendervi... guarda se fa per te... inanzi che io lo rifiuti... ».

1527 — Il marchese Federico Gonzaga, che si dice « amatore dello excellentissimo m. Michele Angelo sì per la fama della virtù sua, non meno celebrata et rara nell'arte della sculptura, che unica et illustre nel mestiero della pittura », esprime il desiderio di tenere qualche lavoro di lui per ornare il palazzo del T. o almeno un *disegno* di sua mano « se ben fosse fatto di carbone ».

1528, 2 marzo — Il Papa si preoccupa che egli abbia danaro per lavorare, e da Orvieto, dove s'era rifugiato dopo il Sacco di Roma, gli fa profferire 500 ducati e poi altre somme per mezzo di Leonardo Niccolini.

Costui scrive: « Li dissi come eri opresso dalle espese, et che di già era escontata la pigione della casa, et che non savevi dove aver danari ».

1528, 2 luglio — Muore nelle sue braccia, di peste, Buonarroto suo fratello.

Il 13 settembre, la nipote Francesca è messa nel monastero di Boldrone; il 16 è restituita la dote alla vedova Bartolomea.

1528, 22 agosto — La Signoria di Firenze delibera di dargli un blocco di marmo, che era allora nell'Opera di S. Maria del Fiore, perchè ne cavasse una figura o un gruppo di figure, ed egli pensò di trarne un *Sansone* con uno o più Filistei; ma, ritornati i Medici a Firenze, il blocco fu dato al Bandinelli, affinchè vi scolpisse Ercole e Caco.

1528, 3 ottobre — Biglietto del gonfaloniere Niccolò Capponi che lo invita a trovarsi il giorno dopo a San Miniato, dove saranno « i suoi compagni ». Evidentemente si trattava d'un Consiglio intorno alle *fortificazioni* fiorentine.

1529, 10 gennaio — È eletto magistrato de' Nove della Milizia fiorentina e si assume Benedetto Bonsi quale Provveditore.

1929, 6 aprile — È « condotto dalla Signoria di Firenze, generale governatore » delle *fortificazioni* cittadine.

Si conosce dal documento che egli anche per l'innanzi e gratuitamente aveva prestato l'opera sua nelle fortificazioni. Stipendio un fiorino d'oro al giorno. Attende alla fortezza di San Miniato (pagamenti del giugno agli operai).

1529, 28-30 aprile, 3-6 maggio — Va a Pisa per riparazioni alla cittadella, a Livorno per quelle alla palizzata, e per prendere provvedimenti sul fiume Arno, e fortificare e difendere quei luoghi.

1529, 5 giugno — Va a Pisa per la cittadella.

1529, 13 giugno — È ancora a Pisa per provvedimenti alle fortificazioni.

1519, 17 giugno — È tornato a Firenze e designa ai Dieci di Libertà e Pace il modo di riparare l'Arno a Pisa.

1529, 19 giugno — Partono da Firenze per Pisa, insieme con un deputato da' Capitani di Parte Guelfa, Amadio e il Colombino « informati della mente di Michelangelo », e vanno dal Commissario generale a Pisa per la Repubblica fiorentina.

1529, 19 giugno — Fra Giampietro Caravaggio, priore di S. Martino di Bologna, lo prega d'un *cartone* per Matteo Malvezzi, raffigurante una Madonna e quattro santi.

Ancora il 20 luglio. Il 21 novembre 1530 il Malvezzi risponde al Caravaggio, dolente che M. non n'abbia preso impegno sicuro.

1529, 28 luglio — Va a Ferrara per vedere e considerare le fortificazioni e le artiglierie e munizioni di quel Duca.

1529, 2-4 agosto — È a Ferrara, e visita le fortificazioni con l'oratore fiorentino e poi con il duca Alfonso I d'Este, che personalmente gliele mostrò.

1529, 8 settembre — È aspettato ad Arezzo, per fortificarlo. Circa il 9 è di ritorno a Firenze da Ferrara.

1529, 21 settembre — Fugge da Firenze. Circa il 23 è a Ferrara e il 25 a Venezia, donde pensa passare in Francia.

1529, 25 settembre — Scrive Michelangiolo da Venezia a Battista della Palla, di Lucca, amico suo, spiegando la sua fuga.

« Jo mi partì' di costà, com'io credo che voi sappiate, per andare in Francia, e giunto a Vinegia, mi sono informato della via, e èmmi detto che andando di qua, s'à a passare per terra tedesca, e che gli è pericoloso e difficile andare. Però ò pensato d'intendere da voi, quando vi piaccia, se siete più in fantasia d'andare, e pregarvi, e così vi prego me ne diate aviso, e dove voi volete ch'io v'aspetti: e anderemo di compagnia. Jo parti' senza far motto a nessuno degli amici mia e molto disordinatamente: e benchè io come sapete, volessi a ogni modo andare in Francia, e che più volte avessi chiesto licenzia, e non avuta, non era però che io non fossi resoluto senza paura nessuna di vedere prima el fine della guerra. Ma martedì mattina, a dì ventuno di setembre, venn'uno fuora della porta a San Nicolò dov'io ero a' bastioni, e nell'orecchio mi desse, che e' non era da star più a voler campar la vita: e venne meco a casa, e quivi desinò, e condussemi cavalcature, e non mi lasciò mai, che e' non mi cavò di Firenze, mostrandomi che ciò fussi el mio bene. O Dio o 'l diavolo quello che si sia stato, io non lo so ».

1529, 30 settembre — È dichiarato ribelle dalla Balìa per la sua partenza da Firenze.

« Octo vivi custodie et balie civitatis Florentie... in penam et bannum rebellis posuerunt dictos: Michelangelum Ludovici de Bonarrotis ».

1529, 13 ottobre — Va a Ferrara, e Galeotto Giugni, oratore fiorentino presso la Corte estense, lo esorta a tornare a Firenze.

1529, 20 ottobre — Gli è dato il salvacondotto per ritornare a Firenze.

1529, 9 novembre — Partito da Venezia alla volta di Firenze passa per Ferrara, dove il Giugni lo munisce di raccomandazioni per la Balìa. Circa il 20 era a Firenze.

1529, fine novembre — Rimedia ai guasti del campanile di San Miniato battuto dalle artiglierie degli Imperiali.

1529-30 — Colora a tempera una *Leda* per il duca Alfonso I d'Este, e lavora segretamente ai *Sepolcri medicei*.

1530, 12 agosto — Caduta la Repubblica fiorentina, si nasconde in casa d'un amico, dalla quale uscì quando seppe che il Papa gli aveva perdonato e lo invitava a riprendere l'opera di San Lorenzo.

1530, settembre-ottobre — Riprende le *Tombe Medicee*.

1530, 11 novembre e 11 dicembre — È provvigionato, come di consueto, per il lavoro della *Sagrestia* di San Lorenzo.

Però una lettera al vescovo Marzi in Firenze, scritta il 25 novembre, per conto del Papa, mostra che il « ribelle » non era stato ancora del tutto perdonato:

« Farete intendere al Figi che N.ro S.re ha inteso che costì hanno fatto paghare a Michelagnolo scultore certe centinaia di ducati, il che non li è punto piaciuto; e V.ra S.ria ne intenderà il vero apunto et ne darà avviso, perchè in questo caso esso vorrà ne sia imbasato, stando la cosa in questi termini, per farlo più vigilante alla fabrica ».

1530, 17 novembre — Giov. B. Figiovanni lo avverte che il cardinale Cibo, nipote di Clemente VII, è a Firenze e andrà a visitare le *scolture* Medicee.

Si vede che la visita fu soddisfacente, perchè l'11 dicembre il Papa confermò a Michelangelo l'antica provvigione di 50 ducati mensili.

1531, 24 febbraio — Lettera di Sebastiano del Piombo da Roma.

« Per m.° Domenico detto Menichella, il quale m'è stato a visitare per parte vostra: Dio lo sa quanto l'ò avuto accaro: chè da poi tante angustie et fatiche et pericoli, Dio omnipotente ne ha lassati vivi et sani per sua misericordia et pietà; cossa invero miracolosa quando io vi penso: dil che sia sempre rengratiato Sua Maiestà. Et se io potessi con la penna darvi ad intendere la zelosia e 'l fastidio che ho avuto de vui ve ne maravigliaresti.

El Signor Fernando di Gonzaga ve potrà esser ben testimonio et Dio sa quanto dolore ebbi quando intesi che andasti a Venetia, che se mi trovava a Venetia l'andava a un altro modo: et basta. Hora, compare mio, che siamo passati per aqua et per fuoco et che havemo provato cosse che mai se lo pensasemo, rengratiamo Dio di ogni cossa et questa pocca vita che ne resta, consumamola almanco in quella quiete che si po; che invero è da far pochissimo conto de le acione de la fortuna, tanto è trista e dolorosa. Jo mi son ridutto a tanto, che potría ruinare l'universo che non me ne curo et me la rido da ogni cossa... Ancora non mi par esser quel Bastiano che io era inanti el Sacco (di Roma): non posso tornar in cervello ancora. Jo non ve dirò altro. Cristo sano vi conservi... Circha la venuta vostra... a me non mi par necessaria, se non fusse per venir a spasso et potreste dar hordene a la casa vostra; che in vero va a male el più delle cosse, come tecti et altre cosse. Credo sapete che la *Stancia* dove era l'opera di quadro (*della tomba di Giulio II*), è sfondata con i marmi lavorati che è una pietà... ».

1531, 29 aprile — Michelangelo a Sebastiano chiede un ritratto di Clemente VII e il pittore si scusa di non averlo ancora pronto, quindi lo rassicura circa l'umor del Papa verso di lui.

« Basta una lettera vostra a *l'amico*, vui vederete quanto frutto faria; perchè io so che chonto el fa de vui. Credo se volesti far *una figura* che facesse a vostro modo de man vostra, non potresti far cossa più al proposito vostro, perchè lui vi ama, vi conosce et adora le vostre cosse et gustale tanto quanto homo l'abbi mai gustate; che è cossa miraculosa et è grandissimo contento di chi opera. Et parla de vui tanto honorevolmente et con tanta afectione et amore che un padre non diria d'un figliolo quello dice lui; ben è vero che alcuna volta se ha atristato de alcune zanze li veniva ditto quando era l'assedio in Firenze: lui stringeva le spale et diceva: Michelangelo à torto; non li feci mai inzuria. Però, Compar mio, sapiatevelo conoscer et pigliate le cosse per el bon verso... et state di bona voglia che apresso le fatiche che durate per lui, che 'l sa et li vien riferito che lavorate dì et nocte, ne ha grandissima alegrezza; però non

manco alegrezza l'haveria quando el sapesse che fosti contento et che stesti con l'animo quieto et che 'l medesimo amor che lui ha a vuj, vui lo havesti a lui... Me trovai a Pesaro con... Hieronjmo da Zenga (Genga)... me disse che potria esser bon mezo a fare che 'l Duca (d'Urbino) fosse contento da vui de *l'opera de Papa Iulio,* quale mostra da haver molto a core questa hopera... ». Si cerca infatti un accomodamento, sempre insistendo perchè gli eredi depositino gli 8000 ducati, in modo che M. possa condurre a termine l'antico progetto. In una lettera di poco posteriore Sebastiano l'informa che ha parlato con lo Staccoli, agente del Duca d'Urbino, il quale « rispose che il non posseva provvedere el resto de' danari, ma che sua Signoria era molto più contenta che vui facesti l'opera del secondo modo, ciò è che fusse breviata per la valuta dei danari havete ricevuti ». Sebastiano propose a lui di annullare il contratto precedente e di farne un'altro, nel quale Michelangelo si contenti di fare « un'opera... della valuta de' danari » ricevuti, « in termin di tre anni » aggiungendovi di suo due mila ducati « computando la casa (di Macel de' Corvi) ». Sicchè Sebastiano gli chiede una bozza del nuovo contratto e una procura per trattare l'accordo.

1531, 24 maggio e 16 giugno — Federico Gonzaga lo fa invitare a occuparsi di qualche lavoro col quale voleva ornare le stanze del Re, ma egli si ricusa perchè occupato in un'opera « espressa e gagliarda del papa », cioè nella *Sagrestia* e nella *Libreria* di San Lorenzo a Firenze.

1531, 16 giugno — Lavora alle *Tombe Medicee.*

Sebastiano scrive: « Jo ho recevuta una vostra in resposta de la mia con una inclusa directiva a nostro Signore (lettera perduta), quale li ò datta in man propria et àla havuta molto accara... et àmi ditto expresamente che io vi deba scriver da parte sua, che... li rincresce che vui habiate sospicione de' cicaloni... et se stupì quando el lesse... dele *figure ditte* (per le *Tombe Medicee*) *che son finite* et disse che mai fu el mazor lavorante da vui quando volete... et ancora mi chiamò et mi disse: scrivegli che 'l prego che 'l piglia l'opera in piacere et che 'l facci quel che 'l pò, chè non voria li intravenise qualche desordene, che 'l se tirasse adosso qualche infirmità ». Il Papa promette inoltre d'interessarsi per il nuovo contratto con gli eredi di Giulio II. La casa di Macel de' Corvi è in malo stato:... « *l'opera di quadro* (*della tomba*) è precipitata sotto terra de modo che 'l c'è un gran dano. Seria pur meglio farla levare de quella ruina et meter que' aconzi ne la botega grande, benchè 'l tecto tutto piove... ».

1531, 1° luglio — Il cardinale Salviati s'accorda con lui per un *quadro* che gli ha promesso di dipingergli.

1531, 22 luglio — Ha cominciato la *terza figura* delle *Tombe Medicee* in S. Lorenzo. Sebastiano lo consiglia, per avvertimento del Papa, di non profferire da sè 2000 ducati agli eredi di Giulio II, ma di cercare che essi si rimettano in tutto al volere suo.

Altra lettera il 19 agosto, in cui gli propone di metter la casa di Macel de Corvi e 1000 ducati, chè sarà abbastanza, in conto della sepoltura. Aggiunge: « Et quando li mostrerò (al Papa) la post-scripta vostra, che *havete finita la seconda figura* (*delle Tombe Medicee*) et sete entrato nela terza, el jubilarà tucto ».

1531, metà agosto — Scrive a Sebastiano d'un suo progetto per risolvere il contrasto con gli eredi di Giulio II.

« Circa la sepultura di Iulio II io v'ò pensato più volte, e parmi che e' ci sia dua modi di disobbrigarsi: l'uno è farla, l'altro è dare loro e' danari che la si facci per le loro mane; e di questi dua modi non s'à a pigliare se non quello che piacerà al Papa. El farla io, secondo me, non piacerà al Papa, perchè non potrei attendere alle cose sue: però sarebbe da persuader loro; io dico chi è sopra tal cosa per Giulio; che pigliassino e' danari e facessino farla loro. Jo darei disegni e modelli, e ciò che e' volessino, co' marmi che ci sono lavorati. Aggiugnendovi dumila ducati, io credo che e' si farebbe una bella sepultura... Jo non vi scrivo lo stato mio particolarmente... solo vi dico questo, che tremila ducati che portai a Vinezia... diventorno, quand'io tornai a Firenze, cinquanta, e tolsemene el Comune circa mille cinquecento. Però io non posso più; ma troverassi de' modi... »

1531, 29 settembre — Ha finito le *due figure muliebri* delle Sepulture Medicee nella Sagrestia di San Lorenzo e ammezzate le altre due virili; ma la salute sua vien meno: «è molto istenuato, e diminuito della carne... lavora assai, mangia poco e cattivo, e dorme manco; e da un mese in qua è forte impedito di scesa e di dolore di testa e capogiri ».

1531, ottobre — Lettera di G. B. Figiovanni con particolari e notizie intorno al *pergamo* da costruirsi sopra la porta maggiore di S. Lorenzo, con l'arme di Clemente VII. Michelangelo fa colorire a un « maestro pittore » (il Pontormo), un *car-*

tone (*Noli me tangere*) fatto per Alfonso Davalos, marchese del Vasto, a richiesta dell'arcivescovo di Capua (11 aprile).

1531, metà novembre — Antonio di Bernardo Mini parte da Firenze per la Francia, recando con sè il ***cartone della Leda***, disegnato da Michelangelo pel Duca Alfonso d'Este, ***il quadro*** trattone su tavola e molti ***disegni e modelli*** donatigli dal maestro.

« Il 23 dicembre è a Lione, di dove scrive il 9 marzo: « sapiate che di questo chartone n'arò a fare 3 dele Lede ». Spera venderlo al Re di Francia, ma l'8 maggio è già andato due volte inutilmente a Parigi. « Delle due tavole che io contrassi con tanta inspesa di qui sono a Parigi in casa di Buonaccorso ». A tale proposito Francesco Tedaldi scriveva a M. l'11 febbraio da Lione: « aspetono la Leda, e subito venuta, andranno alla corte... Anno cominciato una Leda che riesce molto bella. Et questo Benedetto (del Bene, pittore che acompagnava Antonio Mini) à gentile spirito... ».

1531, 21 novembre — Papa Clemente VII gli comanda di non lavorare, sotto pena di scomunica, se non nelle *Sepolture Medicee.*

Questo è il Breve papale: « Dilecte fili, salutem etc. Amavimus semper, amamusque te et singularem virtutem, et inter cetera desideria nostra salutem et diuturnam vitam tuam cupimus, qua et Urbem et illam familiam tuam et te ipsum diutius illustrare possis, quemadmodum illustras. Et propterea convalescentia ac longeva vita tua cum nobis sit cordi, nec ignoremus quanti quotidie ob virtutem tuam tibi labores augeantur, qui mortis tue causa facile esse possent, tibi sub excommunicationis latae sententiae pena mandamus per presentes, ne post habitas presentes nostras in picturae statuariaque arte aliquo modo laborare debeas, nisi in sepultura et opera nostra, quam tibi committimus, in quo et nobis parebis et salutis tuae curam habiturus es. Dat. Romae dì XXI novembris 1531, a. 8 ».

1531, 21 novembre — Accordi per la *Tomba di Giulio II.*

Scrive Sebastiano: « Ho reparlato.. a questi agenti del signore Ducca (d'Urbino), quali m'àno detto che si contentano de far tutto quello volete vui, con questa condicione: che le figure che sono facte in Firenze per conto de questa sepultura (*di Giulio II*) vengano a Roma et l'opera de quadro che sia a proposito de detta opera. Et che detta sepultura se finischa in Roma e non a Fiorenza perchè ànno ferma fantasia che non verà mai cosa che sia de simel se-

pultura figure over altre cose da Firenze a Roma. Et io ho promesso ...che se vui volete condesendere a questo ponto, anichilarano ogni cossa, ma dubitano che Nostro Signore impedischa ». Ne parlò al Papa infatti ed egli disse che « era tanto desideroso che facesti quest'opera, quanto la sua: solamente per satisfazione vostra », e lo invita anzi a venire uno o due mesi a Roma per ordinare il seguitamento del lavoro.

1531, 26 novembre — Antonio Mini reclama il *cartone* che fu dipinto dal Pontormo per l'arcivescovo di Capua, affermando che Michelangelo glielo aveva donato.

1531, 26 novembre — Varie opere.

Benvenuto della Volpaia gli scrive da Roma che s'è recato dal Papa « e... vi racchomandai pregandolo vi liberassi dalli vostri fastidii, e contàgnene tutti senza rispetto nessuno. Ella prese alterazione dell'essere voi stimolato di fare altri lavori e disse: "Fichisi un pennello nel pie' e faccia 4 freghi e dicha: echo fatto la *pittura* "; e *quella di Bartolomeo Valori* lascine il pensiero a me! E mi disse avervi mandato un breve sotto pena di scommunichazione che voi non lavoriate altro che l'opera di Sa Stà, e domandommi se questo vi bastava per iscusa ». Forse l'accenno alla pittura si riferisce a quella pel Davalos; quanto all'opera per Baccio Valori, si sa, da una sua lettera a M. (male datata dal Frey nell'aprile 1532), che gli aveva chiesto il *disegno* per una casa; inoltre M. lavorava per lui a un *Apollo*.

1531, 4 dicembre — Gli è chiesto dal cardinale Cibo un *disegno* per la sua sepoltura.

1531, 5 dicembre — Intorno alla *Tomba di Giulio II*, Sebastiano gli scrive:

« ...Jo ho ricevuto una vostra... voi ditte che volete che li agenti del Ducca di Urbino facino fare la sepultura de Papa Iulio, et vui pagare nel tempo ch'avete scripto li danari nominati et darete noticia degli omeni che si sonno per farla, et aiutareteli quanto potrete con disegni et con modegli, ma che vui non volete el carico de farla fare, nè che l'opera sia sopra de vui. Queste quatro parolle ultime sconza ogni cossa et àmmi dato un grande fastidio che me pareva havere facto un bel lavoro ». Egli e il Papa lo consigliano ad « alogare... detta opera a chi pare et piace a vui... sotto l'ombra vostra » e ad andare a Roma « che la venuta vostra sería molto a proposito di questa cossa che più facilmente la se asetaria ». Il Duca d'Urbino manda al suo ambasciatore la procura per trattare con Michelangelo. (Il 18 gennaio 1532 l'ambasciatore ne è già munito).

1531, 15 dicembre — Sebastiano del Piombo riceve da Michelangelo per Giovanni da Udine « un *disegno* d'una capella ». Lo incita a venire a Roma.

Così il 18 gennaio 1532; l'8 febbraio gli dice anzi che « M. Benvenuto della Volpaia... mi dice havervi aconzo una stantia in Belvedere per la venuta vostra », ma lo consiglia a ritardare finchè non sarà tornato l'ambasciatore del Duca d'Urbino.

1532, 3 gennaio — Giovanni Gaddi gli scrive da Roma:

« Sua Beatitudine... m'impose, che io vi scrivessi: *che voi venisse a Roma* et quanto prima... Vi priego... che per vostra cortesia vi degnate venire a smontare a casa... ».

1532, 15 marzo — Sebastiano gli scrive che l'ambasciatore del Duca d'Urbino è tornato, e l'incita a partire per Roma.

Lo consiglia inoltre circa il modo di ottenere che gli agenti alloghino ad altri la « sepoltura » e di « pascerli de parole come tanti anni ve ànno nutrito voi de parolle; et come havessino rotto el vostro contratto, vui sete libero... », perchè « detti agenti (del Duca) sonno resoluti che non è possibile che lavorate più per loro che 'l Papa ha chiarito ogniuno che non vole che lavorate per altri se non per Sua Santità ».

1532, 5 aprile — Ancòra lo dissuade dal venire a Roma.

« Chè in questo caso torneresti a Firenze molto più malcontento di quello vui sete (a causa del contratto per *la tomba di Giulio II*)... Possete più con parole et promessione paserli di quello che tanto tempo ve ànno nutrito vui... e anichileranno el contratto et uscirete di questo affanno ». Lo conforta a non affliggersi: « a vui non vi pol esser tolto honor nè gloria: considerate un pocco che vui sete, et pensate che non havete altri che vi facia guerra se non vui medesimo ».

1532, 6-7 aprile — Parte per Roma.

1532, 29 aprile — Parte da Roma alla volta di Firenze per ordine di papa Clemente.

1532, 29 aprile — Non è presente al nuovo contratto per tirare a fine la sepoltura di papa Giulio II, secondo il desiderio del Duca d'Urbino.

Il contratto assicura che Michelangelo aveva riscosso già 8000 ducati d'oro e che s'impegna entro tre anni a consegnare il nuovo

modello del sepolcro, con « sei statue marmoree cominciate et non finite, in Roma o vero in Firenze existenti ». Pagherà inoltre, come penale, la somma di 2000 ducati, compresavi la Casa di Macel de' Corvi. E per poter finire l'opera, papa Clemente VII concede che M. possa almen due mesi all'anno dimorare in Roma. Nella lettera a Monsignor... del 1542, così Michelangelo narra la disavventura di questo accordo: « Jo dico che detto contratto non intesi che fussi recitato presente papa Clemente, come ne ebbi poi la copia: et questo fu, che mandandomi il dì medesimo Clemente a Firenze, Gianmaria (della Porta) da Modena imbasciatore (del Duca d'Urbino) fu col notaio, et fecielo distendere a suo modo; in modo che quand'io tornai, e che io lo riscossi, vi trovai su più mille ducati che non si era rimasto; trovàvi su la casa dov'io sto, et cierti altri uncini da rovinarmi; che Clemente non gli are' sopportati: et frate Sebastiano (del Piombo) ne può essere testimonio, che volse che io lo faciessi intendere al Papa, e fare appiccare il notaio: io non volsi, perchè non restavo obrigato a cosa ch'io non l'avessi potuta fare, se fussi stato lasciato. Jo giuro che non so d'avere avuti i danari che detto contratto dicie, et che disse Gianmaria che trovava che io havevo havuti... ».

1532, 25 maggio — Del contratto, Sebastiano gli scrive:

« Credo lunidì io haverò el contratto et subito ve lo manderò. Molto mi maraviglio che cussì presto vogliate vendere le vostre substanzie ». Gli chiede un *disegno* per una « Natività de Nostra Donna con un Dio Padre de sopra con Agnoletti ».

1532, maggio — Vende alcune proprietà per soddisfare al nuovo contratto.

Scrive ad Andrea Quaratesi in Pisa: « Jo vi scrissi circa un mese fa com'io avevo fatto vedere e stimare la casa, e per quanto la si potesse dare in questi tempi: e scrissivi ancora che io non credevo che voi la trovassi da vendere; perchè avend'io a pagare per la mia cosa di Roma (*la tomba di Giulio II*) dumila ducati; che saranno tremila con certe altre cose; ò voluto, per non restare ignudo, vendere case e possessione, e dare la lira per dieci soldi: e non ho trovato e non truovo. Però credo sare' meglio indugiare, che gettare via ».

1532, 5 giugno — Il Duca d'Urbino manda al Della Porta la ratifica del contratto e questi l'invia il 14 a Michelangelo.

1532, 15 luglio — Sebastiano lo ringrazia per un disegno d'un *Cristo*, simile a quello di S. Pietro in Montorio.

1532, luglio — Si sa da una lettera di Sebastiano che Michelangelo vuole assumere ad aiuto nelle sculture della Cappella Medicea Fra Giovan Angiolo Montorsoli, servita.

Il 17 luglio 1533 il Montorsoli già vi lavorava con lui. Infatti, fino dal dicembre, egli l'aveva chiamato con sè a Roma.

1532, fine agosto — Va a Roma, dove stringe amicizia con Tomaso del Cavaliere, e dove rimane fino al 1533.

1532, 7 ottobre — G. B. Figiovanni gli scrive come Giovanni da Udine e M.° Bernardo lavorano al *pergamo di S. Lorenzo*

1532, 16 novembre — Stefano di Tommaso gli dà notizie intorno ai lavori di restauro della lanterna della sacrestia di S. Lorenzo.

1533, fine di giugno — Ritorna a Firenze e reca con sè il fedele servitore Francesco degli Amadori detto l'Urbino.

1533, 17 luglio — Lavora alle *Tombe Medicee.* Sebastiano del Piombo gli scrive contento che sia « zonto a Firenze sano et salvo con tutta la compagnia »; ha riferito al Papa dei lavori in S. Lorenzo e gli raccomanda quello dei *palchi* in legname e la *vôlta* della Cappella, eseguita da Giovanni da Udine, chè la vuole ricca di colori.

Ancòra gli scrive il 25: « mi pare che si facia un gran romore perchè havete messo el frate (Montorsoli) in opera su la *figura del Ducca Juliano* », ma il Papa è rassicurato su di ciò, ed è contento che « il *pergamo*... sia riusito bella cossa ». Gli invia due madrigali (scritti da Michelangelo) musicati dal Festa e dal Concillon e lo avverte che « l'ambasatore del Ducca d'Orbino fa un gran romore a San Pietro in Vincula, et fa lavorare a furia, de modo che a la tornata vostra trovarete facto la volta, el muro et cosse grande... ». Michelangelo chiede che Nicolò Tribolo e il Solosmeo, scultori, ritornino da Loreto per aiutarlo nel lavoro di S. Lorenzo.

1533, 16 agosto — Lavora alla Libreria Laurenziana. Sebastiano consegna al Papa un memoriale di Michelangelo, consigliato dal Papa stesso, per reclamare al Duca di Toscana 1100 ducati che il « Comune vecchio » gli aveva tolti.

Il Papa « hordenò a l'ambassator fiorentino che scrivessi a la Ex.tia del Ducca de modo et via che credo non habbi ordenate 4

cosse a circha Fiorenza con tanto impeto et tanta furia et tanto ramarico ». Riferisce poi Sebastiano a Michelangelo come S. Santità vuole ch'egli metta un soprastante « a l'opera de macigno » nella Libreria, come ha già messo il Montorsoli « alla sepultura doppia de la sagrestia ».

1533, 20 agosto — Alloga ad alcuni maestri scalpellini le *porte* e la *scala* della Libreria Medicea, in pietra di Fossato.

1533, 23 agosto — Sull'opera di S. Lorenzo gli scrive Sebastiano del Piombo:

« Sua Sanctità... dice che alogate li banchi, et palchi, et figure et scale et quello par a vui che possino fare senza vui questa invernata, pur che si lavori, et che non si abandoni l'opera, et che si facci tutto quello si pol fare senza vui. Et come havete hordenato tutte queste cosse, possete venirvene a piacere vostro et dar expedicione al la vostra opera de qua (*la tomba di Giulio II*) per questa vernata, et a primavera come a Dio piacerà vui tornarete a Firenze ».

1533, 27 agosto — Il cardinal Pucci lo invita a Igno, villa a lui appartenente qual vescovo di Pistoia, per fare un *disegno di un ponte di pietra e di una chiesa* corrispondente all'amenità del luogo.

1533, 5 settembre — Saldo di pagamento per una procura nell'acquisto d'un podere.

1533, 5 settembre — Tommaso Cavalieri lo ringrazia per un disegno di *Fetonte* e dice che quello di *Titio* il Cardinal Medici lo fa ritrarre in cristallo da M.º Giovanni Bernardi. Nomina poi quello del *Ganimede* che fu dipinto dal Clovio pel Duca Cosimo.

1533, 22 settembre — Va a San Miniato al Tedesco per parlare a papa Clemente che andava a Nizza, e gli è lasciato da Sebastiano del Piombo un cavallo.

1533, 15 ottobre — Richiede al Figiovanni due mesi della sua provvigione, già da lui rifiutati.

« Jo vorrei fare più danari che io posso per isbrigare più presto la cosa mia di Roma e domandassera arò finiti *dua modelli piccoli* che io fo pel Tribolo, e martedì io vo' partire a ogni modo ».

1533, novembre — Va a Roma, dove rimane fino al maggio-giugno 1534. Clemente VII medita di fargli dipingere l'altare della *Cappella Sistina* (Vasari).

1534, giugno — Ritorna a Firenze. Nell'estate muore a Settignano il padre, Ludovico. Amicizia con Febo di Poggio.

1534, 19 settembre — Scrive a Febo di Poggio:

Io parto domattina, e vò a Pescia a trovare il Cardinale di Cesis e messer Baldassarre (Turini); andrò con loro insino a Pisa; dipoi a Roma; e non tornerò più di qua... ».

1534, 23 settembre — Giunge a Roma due giorni prima della morte di papa Clemente; e vi rimane brevissimo tempo. Per la morte del Pontefice sospende i lavori in San Lorenzo.

1534, 13 ottobre — Paolo III Papa. Michelangelo lavora alla *Tomba di Giulio II*.

Così ne scrive nella lettera a Mons... (1542): « Gianmaria (della Porta) imbasciatore a tempo del Duca vechio (d'Urbino: Fr. Maria della Rovere), poi che fu fatto il contratto sopradetto (del 1532)... tornando io da Firenze, e cominciando a lavorare per la sepultura di Iulio, mi disse se io volevo fare un gran piacere al Duca, che io m'andassi con Dio, che non si curava di sepultura, ma che avea ben per male che io servissi papa Pagolo. Allora conobbi per quel che gli avea messa la casa in sul contratto: per farmi andare via et saltarvi dentro con quel vigore: sì che si vede a quel che uciellano, e fanno vergogna a' nimici, a' loro padroni ».

1534 — Denunzia dei beni:

Terreno e casa nel Popolo di S. Maria Nuova a Settignano; terreno a S. Stefano a Pozzolatico (comperato il 27 gennaio 1505); casa in via Ghibellina; piccola casa presso l'altra; due terreni con un casale a Stradello, S. Stefano del Pane (acquistati 28 maggio e 20 giugno 1512); terreno a S. Maria a Settignano (comperato nel 1515); un altro lì presso (comprato nel 1520); terreno a Rovezzano, San Michelagnolo (comprato il 27 ottobre 1519); casa in via Ghibellina; terreno in via Mozza, Parrocchia di S. Lorenzo (comperato nel luglio 1518).

1534 — Inizio del *Giudizio Universale*. Rompe l'amicizia con Sebastiano del Piombo.

1534-35 — Fa disegni per le *tombe* di Leone X e Clemente VII, e un *modello* con figure per lo scultore Alfonso Lombardi.

1535, 16 aprile — Mandato del Camerario per spese in « Cappella Sisti in qua dipignit Michelangelus ».

1535, 1° settembre — È eletto da Paolo III pittore, scultore e architetto del Palazzo Vaticano; gli è concesso il provento del Passo del Po a Piacenza ed altri contanti affinchè compia « il già cominciato lavoro » del *Giudizio finale*.

Fra l'altro, dice il Breve: « te supremum architectum, sculptorem et pictorem... palatii nostri apostolici... deputamus... ac nostrum familiarem... facimus... Cum nos tibi pro depingendo a te pariete altaris cappellae nostrae pictura et historia ultimi iudicii... introitum et redditum mille et ducentorum scutorum annuatim ad vitam tuam promiserimus... nos, ut dictum opus a te incohari coeptum prosequaris et perficias... passum Padi prope Placentiam... tibi concedimus... ».

1535, 7 settembre — Il Vasari manda a Pietro Aretino in dono una *testa di cera* e un *disegno di una Santa Caterina* di mano del Buonarroti.

1536 — Conosce in Roma Vittoria Colonna.

1536, 4 maggio — Carlo V visita la Cappella Medicea in San Lorenzo. Il Tribolo era stato chiamato a lavorare al suo compimento, quando fu assassinato Alessandro dei Medici (6 gennaio 1537).

1536, 17 novembre — *Muto-proprio* di Paolo III in favore di Michelangelo, circa la *tomba di Giulio II*:

« Cum... Clemens predecessor dicto Michaeliangelo... ad urbem veniendi et in ea standi per duos menses... quodque preter dictas sex statuas (possit) opus sepulchri alio seu alijs (locare) licentiam et facultatem concesserat; cumque successive Clemens prefatus, decori et ornamento maioris capelle nostris palatii apostolici Sixtinae nuncupate intendens, ad caput et altare majus dicte capelle seu supra illud certas picturas fieri proponens ipsum Michaelem Angelum ad picturam... evocasset eidemque, ut illi intenderet... mandaverit...; nos, ad apostolatus apicem assumpti... eidem Michaeli Angelo, ut ad perfectionem picture capelle predicte ulterius et usque ad illius totalem perfectionem incessanter continuaret.. mandavimus... ne autem idem Michaelangelus... aut heredes vel successores sui... vexari seu molestari possit seu possint... et ipsum heredesque... ab omni et quacumque contraventione et inobser-

vantia incursuque... pecuniarum penarum... remittimus absolvimus et liberamus ». L'11 dicembre il motu-proprio fu partecipato a Michelangelo con lettere patenti del Camerario card. Agostino Spinola. (Il Gotti e il Gaye datano il Breve il 18 dicembre 1537, lo Steinmann il 17 novembre 1536; il Thode è in dubbio).

1537, 2 gennaio — Riscuote alcuni redditi « del Passo del Po di Piacenza ».

1537, 4 febbraio — Il Papa visita la Cappella Sistina.

1537, 4 luglio — Ha finito da più mesi il *modello di rilievo di una saliera* poggiata su zampe d'animali, adorna all'intorno da festoni con alcune maschere, e con una figura di rilievo nel coperchio tra fogliami.

In lettera dello Staccoli, agente, al Duca d'Urbino.

1537, 15 settembre — Pietro Aretino gli scrive una lettera descrivendo il *Giudizio finale,* com'egli stesso lo immaginava, per dargli consiglio, senza mostrare di darlo.

Michelangelo risponde un po' ironicamente: « Nel ricever la vostra lettera ho avuto allegrezza e dolore insieme; sonmi molto allegrato per venire da voi, che siete unico di virtù al mondo: et anco mi sono assai doluto, perciò che avendo compita gran parte della istoria, non posso mettere in opera la vostra immaginazione, la quale è sì fatta, che se 'l dì del giudizio fosse stato, et voi l'aveste veduto di presenzia, le parole vostre non lo figurerebbono meglio... Il vostro non voler capitare a Roma non rompa, per conto del veder la pittura che io faccia, la sua deliberazione, perchè sarebbe pur troppo ».

1537, 12 ottobre — Il duca d'Urbino ricerca il *modello di cera di un cavallo* da lui fatto, non essendo riuscito di esso il getto in bronzo.

1537, 5 dicembre — Anton Maria Piccolomini cede a Paolo de' Panciatichi di Pistoia il diritto che aveva contro Michelangelo Buonarroti, il quale aveva lavorato solo parte delle *quindici statue* della cappella Piccolomini nel Duomo, e cioè aveva lavorato statue per dugento scudi, non per i trecento sborsatigli.

1537, 10 dicembre — Per deliberazione del Consiglio municipale di Roma è fatto cittadino romano.

1537, dicembre — Sandro di Giovanni d.º scherano è pagato « per conto della *Madonna* » della ***tomba di Giulio II***, scudi cinque.

1538, 9 maggio — Il cardinale Guido Ascanio Sforza ordina la registrazione del Breve del 1º settembre nei libri della Camera Apostolica, perchè la concessione a lui fatta dal Papa, dell'entrata proveniente da un passo del Po, abbia effetto.

1538, novembre–1541 — Relazione con Vittoria Colonna.

1539, 7 settembre — Il Duca d'Urbino gli scrive che, mentre è « occupato nel compimento della cappella detta di Sisto » di buon grado gli lascia respiro circa la ***tomba di Giulio II***.

1539, fine — Donato Giannotti è a Roma al seguito del cardinale Ridolfi. Sua amicizia con Michelangelo, che gli dona il *Busto di Bruto*.

1540, 14 gennaio — *Motu-proprio* di Paolo III che libera Michelangelo da ogni osservanza degli statuti della Corporazione degli scalpellini e marmorai di Roma.

Ciò: « ob singulares animi dotes ingeniique virtutes preclarissimas dilecti filii *Michealis Angeli etate nostra inter statuarios totius terrarum orbis primarium locum obtinentis* quibus natura parens eundem insignivit et illustravit.. et ob singularem et precipuam artium scientiarumque noticiam... quam habet ».

1540, 15 dicembre — Cappella Sistina:

« Et più scudi uno al p. mº Ludovico per havere abbassato lo palco nella capella di Sisto *dove depinge Michelangelo* » (Archivio di Stato).

1540 — Cominciano le sue numerose lettere al nipote Leonardo.

1540-41 — L'Anonimo Magliabechiano scrive una notizia su Michelangelo.

1541, inizi — Vittoria Colonna si ritira nel Convento di Santa Caterina a Viterbo.

Lettera di lei, il 20 luglio, che parla d'una Samaritana, *disegnò* di Michelangelo.

1541, 31 ottobre — Viene scoperto il *Giudizio Universale.*

Il *Diario* di P. P. Gualtieri ricorda: « Die 30· octobris papa rediens e Bononia ingressus est Urbem. Die ultima octobris *detecta est pictura facta a Michaeli Angelo in pariete cappellae Sixti, in parte superiori* ».

1541, 19 novembre — Cappella Sistina:

« E più deve dare... scudi tredici bl... a m. Jacopo da Bressa per havere disfatto lo ponte che era nella capella di Sisto *dove ha depinto Michelangelo* » (Archivio di Stato).

1541, 23 novembre — Non potendo egli compiere da solo la sepoltura di papa Giulio, il cardinale Ascanio Parisani scrive al Duca d'Urbino perchè si possa darla a finire ad altri maestri, con l'assistenza però e coi disegni di Michelangelo; e annunzia che il Papa è « risoluto che Michelangelo metta mano a dipingere la sua *cappella nuova di Palazzo* (Paolina) ».

1541, 4 dicembre — Del *Giudizio Universale* scrive a lui Nicolò Martelli, che gliene muove un entusiastico elogio.

« Non v'ha Iddio miracolosamente creato nella Idea della fantasia il tremendo Giuditio che di voi nuovamente s'è scoperto, di cui chi lo vede ne stupisce et chi n'ode parlare di sorte ne invaghisce che gli viene un desiderio di vederlo, sì grande che, per in sin che non l'ha veduto, non cessa mai, e veggendolo trova la fama di ciò esser grande e immortale, ma l'opera maggiore e divina? » A cui Michelangelo risponde il 20 gennaio 1542: « Veggo vi siate immaginato ch'io sia quello che Dio 'l volessi ch'io fussi. Jo son un povero uomo e di poco valore, che mi vo afaticando in quell'arte che Dio m'a data, per alungare la vita mia il più ch'io posso ».

1541, 25 dicembre — Si scovre pubblicamente, nel giorno di Natale, la pittura del *Giudizio*, dopo otto anni di lavoro.

1542 — Lettera a Luigi Del Riccio, ministro degli Strozzi in Roma, che gli fa musicare un madrigale dall'Arcadelt, e gli giova in molti servigi, amministrando i suoi danari e tenendo i suoi conti, oltre a scrivere per lui lettere e trattare in suo nome (Vedi lettera di Cosimo I al Ridolfi, 14 gennaio 1546).

1542, 27 febbraio — Contratto con Raffaello da Montelupo che piglia a finire da Michelangelo *tre figure* della sepoltura di Papa Giulio.

E a di 23 agosto annota: « Havendomi... allogato più statue della sepultura... et fra le altre una *Vita contemplativa et una Vita attiva*... son contento, non ostante tal convenzione, che detto messer Michelangelo possa fornire da sè dette dua statue... ».

1542, 6 marzo — Si conviene con il Duca d'Urbino che egli possa delle *sei statue* che andavano nella sepoltura allogarne tre a buono e lodato maestro; e che le altre tre, tra le quali il *Mosè*, dovesse finirle egli stesso.

1542, 16 maggio — Alloga a Maestro Giovanni de' Marchesi e a Francesco detto d'Urbino il lavoro del quadro e ornamento per la sepoltura.

Nuova allogazione ad essi, in data 1° giugno. L'8 luglio ne fu collaudato il lavoro. Dato il continuo dissidio dei due scalpellini per la divisione del guadagno, Michelangelo prega nel luglio il Del Riccio di trovare un accordo.

1542, 20 luglio — Supplica a Paolo III, scrittagli da Luigi del Riccio, a proposito della *Tomba di Giulio II*.

Ci dice che Michelangelo lavorava al *Mosè* e a « *due prigioni*: le quali tre statue sono quasi fornite; ma perchè li detti *due prigioni* furono fatti quando l'opera si era disegnata che fussi molto maggiore, dove andavano assai più statue; la quale poi nel sopradetto contratto (6 marzo 1542) fu risecata e ristretta; per il che non convengono in questo disegno;... però... s'ebbe cominciamento a dua altre statue che vanno dalle bande del *Moises, la Vita contemplativa et la attiva*, le quali sono assai bene avanti, di sorta che con facilità si possono da altri maestri fornire. Et essendo di nuovo.. messer Michelangelo ricerco, et sollecitato dalla detta Santità di N. S. papa Paulo Terzo a lavorare et fornire la sua *cappella* (*Paolina*)... la quale opera è grande et ricercha la persona tutta intera, essendo... Michelangelo vecchio et desiderando servire sua Santità con ogni suo potere... nè possendo farlo se prima non si libera in tutto da questa opera di papa Iulio, la quale lo tiene perplesso della mente e del corpo; suprica Sua Santità,... che operi collo ill.mo Signor duca d'Urbino, che lo liberi in tutto da detta sepoltura, cassandogli et annullandoli ogni obrigazione fra loro. In prima... Michelangelo... vuole licenzia di possere allogare le altre due statue che restono a finire, al detto Raffaello da Montelupo (cui aveva affi-

dato la Nostra Donna, il Profeta e la Sibilla, col contratto del 1542)... per il prezo onesto... scudi 200 in circa, et il *Moises* vuol dare finito da lui; et di più vuole dipositare tutta la somma de' danari che andranno in fornire la detta opera... che in tutto sono scudi 1100 in 1200... a nome del prefato Signor Duca, suo et de l'opera, con patti espressi che abbino a servire per fornire detta opera et non altro... ».

1542, 3 agosto — Della *tomba di papa Giulio* così scrive il Duca d'Urbino a Gerolamo Tiranno, suo legato a Roma:

« Ne contentiamo di buona voglia per servigio di N. Signore, che messer Michelangelo Buonarroti, per attendere a fare quanto sia la mente di S. Santità in pingere la sua *cappella* (*Paolina*), o ciò ch'altro le paresse, lassi da parte il finire *la cominciata opera del sepulcro della Santa Memoria di Papa Julio*, e che non ostante il dinaro, che per ciò fare ha ricevuto, sia disobligato: con intesa però... el sia tenuto ponere in diposito... il ristante del dinaro che non havesse guadagnato, per darlo a chi da Nuj serà deputato per finire il sudetto sepulcro, qual supremamente desideramo se reduchi al desiato fine... Et perchè si possa sapere di quanta somma di dinari s'harrà da fare il diposito... si veda per periti l'opera fatta sin hora, et così se giudichi la mercede sua ».

1542, 20 agosto — Fa una nuova ed ultima convenzione per la sepoltura di papa Giulio.

Dichiara che, a causa della pittura del *Giudizio*, non potè osservare i patti del 1533, nè finire la sepoltura; mette a disposizione degli eredi 1500 scudi di moneta per pagare Francesco d'Urbino, che scolpisce lo squadro e l'ornato, Raffaello da Montelupo, che finì la statua della Vergine, e finirà una Sibilla, un Profeta, una Vita attiva e una Vita contemplativa « bozzate et quasi finite di mano di detto messer Michelagnolo ». Di più « la statua del *Moises*, che va in quest'opera Michelangelo la darà finita et condutta a l'opera a sue spese ». Viene così liberato d'ogni debito, resta sua la casa di Macel de' Corvi, nè verrà più in alcun modo molestato a causa di questa « sepultura ».

1542, 21 agosto — Gerolamo Tiranno, oratore del Duca d'Urbino, alloga a Raffaello da Montelupo a finire le *cinque statue* di marmo, e a Francesco detto l'Urbino a fare il resto del lavoro di quadro della *tomba di Giulio II*.

Se ne ricava che « detta sepultura... è... *cominciata... in S. Pietro ad Vincula* » secondo un nuovo « *disegno* che ha mandato Mi-

chelangelo a sua Ex.tia (Duca d'Urbino) »; e che Michelangelo « ritoccherà la faccia della *statua di papa Iulio che è in su l'opera, et quella de' termini* (teste che adornano l'architettura) ». Il 5 ottobre, Raffaello alloga 4 di questi « termini » al suo garzone Jacopo. »

1542, 17 ottobre — Reclama 400 scudi d'oro della sua provvigione.

1542, ottobre — A Luigi Del Riccio, parlando della tomba e della Cappella Paolina, scrive che ha deciso « starsi a casa a finire le ***tre figure*** come è d'accordo col Duca »:

« Tornami molto meglio che stracinarmi ogni dì a Palazzo: e chi vuol crucciar si crucci... io ò abbandonato la sua pittura ».

1542, ottobre — Scrive al Del Riccio che Pier Giovanni Aliotti, guardarobiere del Papa, assai lo sollecita « al cominciare a dipigniere » la *Cappella Paolina:*

« Ancora per quattro o sei dì non credo potere, perchè l'aricciato non è secco in modo che si possa cominciare. Ma c'è un'altra cosa che mi dà più noia che l'aricciato, e che non che dipigniere, non mi lascia vivere; e questa è la ratificazione (circa il contratto per *la tomba di Giulio II*) che non viene, e conosco come m'è date parole, in modo che io sono in gran disperazione. Io mi son cavato del cuore mille quattrocento scudi, che m'arebbon servito sette anni a lavorare, che avrei fatto due sepulture non che una: e questo ò fatto per potere stare in pace, e servire il Papa con tutto il cuore... Basta, che per la fede di trentasei anni, e per essersi donato volontariamente a altri, io non merito altro: la pittura e la scultura, la fatica e la fede m'àn rovinato, e va tuttavia di male in peggio. Meglio m'era ne' primi anni che io mi fusssi messo a fare zolfanelli, ch'i' non sarei in tanta passione!... Non voglio più stare sotto questo peso, nè essere ogni dì vituperato per giuntatore da chi m'à tolto la vita e l'onore. La morte o' l Papa solo me ne posson cavare ».

1542, 24 ottobre-11 novembre — Lo strumento fatto per la sepoltura, nella forma voluta da Michelangelo, non sembrò al Duca d'Urbino tale da essere ratificato, per essere differente dalle condizioni che questi era pronto ad imporsi.

1542, ottobre-novembre — Dètta a Luigi Del Riccio una lunga lettera indirizzata a un ignoto Monsignore (Parisani?), mediatore per conto del Papa fra Michelangelo e il Duca d'Ur-

bino, nel contrasto per la *tomba di Giulio II*; e narra tutte le disavventure che per essa gli occorsero.

« La V. S. mi manda a dire che io dipinga, et non dubiti di niente. Jo rispondo che si dipinge col ciervello et non con le mani... La retificagione dell'ultimo contratto non viene; e per vigore dell'altro (1532)... sono ogni dì lapidato come se havessi crocefixo Cristo... Jo dico che con bona coscienza... dalle rede di Papa Julio io resto avere cinquemilia scudi. Jo dico ancora questo: che se io ò avuto tal premio delle mie fatiche da papa Julio, mie colpa, per non mi essere saputo governare; che se non fussi quello che m'à dato papa Pagolo, io morrei oggi di fame. E secondo questi imbasciadori, e' pare che e' m'abbi arricchito, et che io abbi rubato l'altare... Questo che è venuto adesso (G. Tiranno) ciercò prima quello ch'io avevo a Firenze, che e' volessi vedere a che porto era la sepultura. Jo mi trovo aver perduta tutta la mia giovinezza, legato a questa sepultura, con la difesa quant'ò potuto con papa Leone e Clemente: et la troppa fede non voluta conosciere m'à rovinato... Ma per tornare alla pittura, io non posso negare niente a papa Pagolo: io dipignerò malcontento e farò cose malcontente... ». In un lungo *postscriptum* ancòra narra quello che già abbiamo altrove riportato. Fra l'altro: « Questo ambasciadore dicie che io ò prestati a usura, danari di papa Iulio, e che io mi sono fatto ricco con essi: come se papa Iulio mi avessi innanzi conti otto milia ducati. I danari che ò auti per la sepultura vuole intendere le spese fatte in quel tempo... Et io voglio confessare un peccato a Vostra Signoria, che essendo a Carrara, quando vi stetti tredici mesi per detta sepultura, mancandomi e' denari, spesi mille scudi ne' marmi di detta opera, che mi avea mandati papa Leone per la facciata di Santo Lorenzo: et a lui detti parole, mostrando dificultà: et questo facevo per l'amore che portavo a detta opera: di che ne son pago col dirmi chi' sia ladro ed usuraio da ignoranti che non erano al mondo ».

« Prego V. S. legghi questa storia..., ancora... il Papa la vedessi, l'avrei caro, et che la vedessi tutto il mondo, perchè scrivo il vero, et molto manco di quello che è, et non sono ladrone usuraio, ma sono cittadino fiorentino, nobile, e figliolo d'omo dabbene, et non sono da Cagli. Poichè io ebbi scritto, mi fu fatta una imbasciata da parte dello imbasciatore d'Urbino, cioè, che s'io voglio che la retificazione venga, ch'io acconci la coscienzia mia. Jo dico che e' s'à fabricato uno Michelagnolo nel cuore, di quella pasta che e' v'à dentro ».

1542, 16 novembre — Cappella Paolina:

« E più scudi otto pagati ad Urbino servitore di M. Michelangelo pittore per sua solita provisione di macinarli li co-

lori per dipingere la cappella nova di San Paulo » (Archivio di Stato).

1542, fine — Giunge la ratifica dei Duca d'Urbino al contratto del 20 agosto.

1542-3, inverno — S'interessa per Giorgio Vasari il quale dipinge, su *cartoni* di Michelangelo, due quadri, e li vende a Don Diego di Mendoza in Venezia.

1543, 6 febbraio — Battista di Donato Benti prende a fare dall'Urbino un'arme di marmo per la sepoltura di Giulio II.

1543, 22 febbraio — Cappella Paolina:

« E più scudi uno a M.° Gismondo spetiale per havere incerate le impannate della capella nova *dove dipinge m. Michelangelo* » (Archivio di Stato).

1543, 26 ottobre — *Motu-proprio* e Breve di Paolo III, che nomina Francesco d'Urbino, servo di Michelangelo, « mundator » delle pitture nelle cappelle apostoliche. Vi si parla degli affreschi incominciati nella Cappella Paolina.

« Ad pulcherrimas *picturas in testudine et pariete cui altare coheret novissime in cappella Sixti* nuncupata in palatio... apostolico... *confectas et alias que per delectum filium Michelangelum Bonarroti in capella per nos in eodem palatio constituta et sub invocatione sancti Pauli erecta faciendas curamus*... pulveribus et aliis immunditiis preservandum, unum officium mundatoris picturarum capellarum palatii apostolici muncupatum per personam idoneam per Romanum pontificem eligendam exercendum, que tam *picturas testudinis et parietis predictarum in dicta capella Sixti iam confectas et alias in alia capella et aula prefata faciendas, postquam perfecte fuerint,* mundatas tenere..., teneatur... erigimus. Officium... Francisco Amatori Urbinati... concedimus et assignamus ».

1543, novembre — Cecchino Salviati e Vasari racconciano al *David* di Michelangelo il braccio sinistro, per cura di Cosimo I Duca di Toscana: s'era rotto in tre pezzi durante il tumulto popolare del 1527.

1544, gennaio — Disegna un « *onesto sepolcro di marmo* » per Cecchino Bracci, da lui esaltato in madrigali ed epitaffi,

morto a Roma, di 16 anni, l'8 gennaio di detto anno e sepolto all'Aracoeli.

Il disegno fu eseguito dall'Urbino nel 1545.

1544, 29 marzo — Cosimo de' Medici compera pel Bandinelli i blocchi di marmo rimasti nella casa di Michelangelo in via Mozza, e servirono pel coro del Duomo.

Michelangelo scrive al nipote Leonardo: « circa la testa del duca (*un ritratto di Cosimo I* che gli era stato richiesto) io non vi posso attendere, come è vero che io non posso per le noie che ò, ma più per la vecchiezza, perchè non veggo lume ».

1544, giugno — È gravemente malato in casa di Luigi del Riccio, ministro degli Strozzi. L'11 luglio il nipote Leonardo è a Roma per visitarlo, ma Michelangelo se ne adira.

« Io sono stato male: e tu... se' venuto a darmi la morte, e a vedere s'io lascio niente. Che non v'à tanto del mio a Firenze che ti basti? Tu non puoi negar di non somigliar tuo padre, che a Firenze mi cacciò di casa mia. Sappi che io ò fatto testamento in modo, che di quel chi' ò a Roma, tu non v'ài più a pensare. Però vatti con Dio e non m'arrivare innanzi e non mi scriver ma' più, e fa' a modo del prete ». Però il 6 dicembre gli scrive rabbonito.

1544, 21 luglio — Luigi Del Riccio scrisse al Signor Roberto di Filippo Strozzi a Lione una lettera, parte della quale diceva:

« Messer Michelagnolo... sono più giorni che non ha febbre, pure è molto debole, e si va passeggiando per casa, e presto sarà di tutto libero. Dice che ha l'obbligo con V. S., che la casa l'ha mantenuto vivo; e vi prega darli qualche nuova, ricordando al Re quanto gli mandò a dire... che se rimetteva Firenze in libertà, che gli voleva fare una statua di bronzo a cavallo in sulla Piazza de' Signori a sua spesa. Però in questo mentre, dice abbia cura al suo Stato » Infatti il sentimento ribelle del repubblicano, contro Cosimo I Duca di Toscana, s'andò sempre più mitigando in lui.

1544, 31 agosto — Ritira alcuni suoi *cartoni* da Parigi.

Scrive G. Fr. Rustici: « mi avete fatto piacere non picolo avermi liberato queste vostre cose de chartone »: certo quelli lasciativi dal Mini.

1544, estate — Vittoria Colonna ritorna a Roma, nel convento di S. Anna, dove rimane fino alla morte.

1544 — Il Vasari dipinge, su disegno di Michelangelo, una *Venere* per Bindo Altoviti.

1544 — Si finisce l'architettura della *Tomba di Giulio II* in S. Pietro in Vincoli.

1544 — È ammalato, ma nel gennaio 1545 risana del tutto, e spera « vivere ancora qualche anno ». Ciò gl'impedisce di finire parte del lavoro ch'aveva assunto per sè nella *Tomba di Giulio II*, e dovette affidarlo al Montelupo.

A costui il 25 gennaio pagò in più del convenuto 50 scudi, e il 3 febbraio il prezzo pattuito (170 scudi) per la rifinitura di tre statue *e non cinque*, dato che « avendo N. S. a mia preghiera e per mia sodisfazione concessomi un poco di tempo, ne' forni' dua di mia mano, cioè la *Vita contemplativa* e l'*Attiva* ».

1545, 26 febbraio — Prende parte a una dieta di architetti, adunati per giudicare dell'opera di Antonio da Sangallo, per le *fortificazioni* di Borgo, ed espone opinione contraria al Sangallo e al Montemolino.

1545, febbraio (?) — Fa trasportare *tre statue* della *Tomba di Giulio II* a S. Pietro in Vincoli:

« Io credo giovedì dare ordine da tirar le figure a S. Piero in Vincola ».

1545 — Incendio nella vôlta della Cappella Paolina. Si cura di farla ricoprire alla meglio « per rispetto delle piogge che... guastano le pitture ».

1545, 12 luglio — Lavora agli *affreschi* della Cappella Paolina.

« Interim papa ivit ad videndum cappellam seu picturas factas per dominum Michaelem Angelum ».

1545, novembre — Violenta lettera di Pietro Aretino che denunzia l'impudicizia degli « ignudi » del *Giudizio Universale*.

1545, dicembre — Pensa di andare dopo la ventura Pasqua a S. Jacopo di Compostella, e di raggiungere Luigi Del Riccio ch'è a Lione.

1545 — Dipinge un *Crocifisso* per Vittoria Colonna.

Le scrive una lettera rammaricandosi ch'Ella abbia richiesto il quadro per interposta persona, che fu Tomaso Cavalieri: « Benchè e' paressi che io non mi ricordassi, io facevo quello ch'io non diceva, per giugnere con cosa non aspettata. È stato guasto il mio disegno: *Mal fa chi tanta fe' sí tosto oblia* ».

1545-6 — Tiziano è a Roma e vi dipinge la *Danae*, che Michelangelo va a mirare, accompagnato dal Vasari.

1545, fine — Grave malattia di Michelangelo, sicchè a Firenze giunge notizia della sua morte.

Fu curato in casa degli Strozzi dall'amico Del Riccio. Scrive il 9 gennaio 1546 a Leonardo: « sono guarito ».

1546, 14 gennaio — Cosimo de' Medici scrive a Lorenzo Ridolfi in Roma, presentandogli Leonardo Buonarroti, «quale inteso la malattia d'esso Michelangelo viene costì per visitarlo ».

1546 — Dona a Roberto Strozzi i due *Captivi* già scolpiti in Roma per la *Tomba di Papa Giulio II*. Nel 1550 lo Strozzi li porta in Francia e li dona al Re Francesco I che li offrì poi al Conestabile di Montmorency, donde passarono al Richelieu. Nel 1793 furono acquistati per il Louvre.

1546, prima metà — Paolo III chiama a concorso i migliori maestri di Roma pel ***disegno del cornicione di Palazzo Farnese,*** già rinnovato e quasi condotto a termine da Antonio da Sangallo. Il Papa sceglie quello di Michelangelo, che d'un angolo fa il ***modello in legno*** in grandezza naturale e lo adatta, per prova, in cima alla facciata del Palazzo.

1546, 8 febbraio — Francesco I, re di Francia, gli scrive da Saint Germain en Laye, chiedendogli qualche opera di sua mano e il permesso di far stampare in gesso il *Cristo* della Minerva e la *Pietà*, per onorarne due sue cappelle.

1546, 26 aprile — Risponde a Francesco I, re di Francia, promettendo « una cosa di marmo, una di bronzo e una di pittura », quando non abbia più ad occuparsi delle cose del Papa.

1546, aprile-maggio — Nicolò Pusterla reclama il Passo del Po al Pontefice, con l'intercessione di Carlo V. Nel 1547 il Passo viene affidato alla Camera Imperiale. Nel 1551, 25 maggio, Carlo V lo assegna alla Famiglia Pusterla.

Il settembre 1547, scrive infatti Michelangelo a Leonardo: « ho perduto il porto, resto a vivere in sui danari sechi. Idio ci aiuti ».

1546, 2 ottobre — Gli sono fatte promesse per il duca Cosimo I de' Medici, affinchè torni a Firenze.

1536, 3 ottobre — Muore Antonio da Sangallo, e Michelangelo gli succede nell'*opera di Palazzo Farnese* e delle *Fortificazioni di Borgo.*

1546, 4 dicembre — Consiglia a Lionardo l'acquisto d'una casa a Firenze.

« Perchè una casa... nella città fa onore assai, perchè si vede più che non fanno le possessione, e perchè noi siàn pure cittadini discesi di nobilissima stirpe... Un dì che io abi tempo, v'aviserò dl l'origine nostra e donde venimo e quando a Firenze, che forse nol sapete voi; però non si vuol torsi quello che Dio ci à dato ». Egli credeva che la sua famiglia discendesse dai Conti di Canossa.

1546-47 — In questi anni probabilmente disegnò la nuova *Piazza* e gli *edifici del Campidoglio.*

1547, 1º gennaio — Un Breve di Paolo III gli assegna l'ufficio di *architetto di San Pietro* (Commissarius, prefectus, operarius), tenuto sino ai suoi ultimi giorni da Antonio da Sangallo. Il Breve fu realmente emesso l'11 ottobre 1549.

Primi disegni e progetti di Michelangelo per la fabbrica, in cui cerca di ripristinare l'antica pianta del Bramante, da lui lodatissima, liberandola dalle inutili aggiunzioni del Sangallo (vedi lettera all'Ammannati, 1555).

1547, 25 febbraio — Muore Vittoria Colonna. Il 7 marzo 1551, Giov. F. Fattucci chiede a Michelangelo delle rime e lettere di lei, ch'egli possiede.

Michelangelo risponde: « Io ò un libretto in carta pecora che la mi donò circa dieci anni sono, nel quale è cento tre sonetti, senza quegli che mi mandò poi da Viterbo, in carta bambagina, che son quaranta; i quali feci legare nel medesimo libretto e in quel tempo

li prestai a molte persone, in modo che per tutto ci sono in istampa. Ò poi molte lettere che la mi scriveva da Orvieto e da Viterbo. Ecco ciò ch'io ò della Marchesa». Il libretto fece poi copiare pel Fattucci, e nel 1550 (1° agosto) gli manda anche « qualcuna delle mie novelle (sonetti) che io scriveva alla Marchesa di Pescara, la quale mi voleva grandissimo bene, e io non meno a lei. Morte mi tolse uno grande amico ». Infine nel 1560, Bartolomeo Moncada gli scrive da Messina e ricorda: « So' certo che la giuconda et felice memoria della signora Marchesana di Pescara, mia Signora et vostra grandissima amica, non può essere partita dall'animo vostro; et vi dovete ricordare che nel 1546, l'ultimo verno che fu primavera a quella santa anima, io era a Roma in casa di Sua Eccellenza... et spesso vi vedea venire a Santa Anna a ragionare con lei ».

1547, 2 marzo — Lettera del Mocchi a Pier Luigi Farnese, in cui si parla delle *opere di fortificazione* condotte in Borgo e alla Porta di S. Spirito, sotto la sovrintendenza di Michelangelo.

« Perchè Mr. Michelangelo ha hauto il loco del Sangallo... insieme con il Melegino... Sua Beatitudine ci ha comandato che, in quanto al disegno, si obbedisca a M. Michelangelo e non ad altri ». Tuttavia poco tempo ebbe a curarsene Michelangelo, chè presto venne eletto al suo posto il Castriotto da Urbino.

1547, luglio — Pensa alla *Cupola di S. Pietro* e chiede a Lionardo « l'altezza della cupola di Santa Maria del Fiore, da dove comincia la lanterna insino in terra, e poi l'altezza di tutta la lanterna; e màndami segniato in su la carta un terzo del braccio fiorentino ».

1547, 10 settembre — In cambio della perduta entrata del Passo del Po, gli è data quella di una cancelleria di Rimini.

1547 — Comincia sul finire di quest'anno il *baluardo di Belvedere*, ch'era finito nel 1548.

1548, 6 gennaio — Manda a Lionardo, con alcuni contratti e carte familiari la lettera di Alessandro Conte di Canossa intorno alla presunta discendenza dei Buonarroti da quella casata, e gliela raccomanda.

1548, 9 gennaio — Muore il fratello Giovan Simone.

Michelangelo scrive a Lionardo: « N'ò avuto grandissima passione, perchè speravo, benchè io sia vecchio, vederlo inanzi ch'è

morissi, e innanzi che morissi io... Arei caro intendere particularmente... se è morto confessato e comunicato con tutte le cose ordinate dalla Chiesa; perchè... n'arò manco passione ».

1548, 14 maggio — Bernardo Bini attesta d'aver pagato a Michelangelo « in principio pontificatus Leonis papae decimi in circa » 3000 ducati in conto della *sepoltura di Giulio II* e ad istanza del cardinale Aginense.

1548, fine — Attende ai restauri delle fondamenta del *Ponte di Santa Maria*: così nei primi mesi del '49. Nanni di Baccio Bigio riesce, intrigando, a ottenerne l'opera con contratto del 3 luglio 1551; ma nella piena del 1557 il ponte rovinò.

1549 — Soffre di mal della pietra. Pensa di donar elemosina a « qualche casa nobile di estrema miseria », per la salute della sua anima, e Lionardo vi provvede. Alla fine d'aprile però, per cura del celebre medico Realdo Colombo, risana.

1549, 18 giugno — Compra, in Chianti, una possessione ne' popoli di S. Giorgio e S. Lorenzo a Grignano, podesteria di Radda.

1559, fine — Cosimo I manda il Tribolo perchè solleciti Michelangelo a ritornare in Firenze « per dar fine alla sagrestia di S. Lorenzo ». Gli chiede anche della scala della Libreria.

1549, 10 novembre — Muore Paolo III, e il cardinal Farnese, suo nipote, gli ordina di fargli una sepoltura. L'8 febbraio 1550 è eletto Giulio III che « autenticò il *motu-proprio* di papa Paulo III sopra la fabbrica di San Pietro (Vasari) ».

1549-50 — Finisce le due grandi storie dipinte in fresco nei muri laterali della Cappella Paolina: una con la *Crocifissione di S. Pietro*, l'altra con la *Conversione di San Paolo*.

Furono iniziate nel 1542.

1550, 12 gennaio — Benedetto Varchi pubblica le sue « Due Lezzioni » in cui illustra un sonetto di Michelangelo. Una copia del libretto è mandata a Michelangelo dal Bettini.

1550 — In risposta al libretto di Benedetto Varchi, dove « si dichiara un sonetto di Michelangelo », e si disputa sulla più nobile delle arti, « se sia la scultura o la pittura », con una lettera di esso Michelangelo, egli scrive:

« Io dico che la pittura mi pare più tenuta bona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura... io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura... » tuttavia... « parlando filosoficamente... la pittura et scultura è una medesima cosa... venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza... sicchè bando alle dispute perchè vi va più tempo che a far le figure ».

1550, aprile — Roberto Strozzi trasporta in Francia i due « *Prigioni* » di Michelangelo, e li dona al re Francesco I.

1550, 1 agosto — Scrive al Vasari circa la *cappella* e le *sepolture* che Giulio III intendeva fare a S. Pietro a Montorio per suo zio il cardinale Antonio del Monte e pel suo avolo Fabiano.

1550, 7 agosto — Chiede a Leonardo che gli rimandi i due Brevi papali del 1535 e del '37:

« Io gli voglio mostrare al Papa, acciò che vegga che secondo quegli io son creditore, credo, di più di dumila scudi di sua Santità: non già che tal cosa mi abbi a giovare, ma per mio contento ». Il 31 aggiunge: « non ci ho speranza nessuna ».

1550, 13 ottobre — Ancora scrive al Vasari sopra la *cappella* e la *sepoltura* suindicate, affidate alla sua cura, ed eseguite, su disegno e modello del Vasari stesso, dall'Ammannati.

Furono condotte nel 1551 a S. Pietro in Montorio, e non, come parve il Papa desiderasse in un secondo momento, in S. Giovanni dei Fiorentini, quando la chiesa fosse finita.

1550, ottobre-novembre — Viaggio del nipote Lionardo a Roma.

1550 — Scolpisce il gruppo della *Deposizione* per il Duomo di Firenze.

1550-51 — Attende col Vasari ai *disegni della* « *Vigna Julia* », la Villa di Giulio III, in quell'anno incominciata. Disegnò anche una *scala* in « Belvedere ».

1551, a' primi di gennaio — Difende il suo lavoro per la fabbrica di San Pietro, davanti al Pontefice, ai fabbricieri e deputati sopra quella.

1551, marzo — Compone un sonetto in lode del Vasari per *Le Vite* da lui pubblicate coi tipi del Torrentino.

1551, ottobre — Fa eseguire a Bastiano Malenotti un modello in legno d'una *Facciata di Palazzo* che Giulio III voleva erigersi presso S. Rocco. Il disegno lo donò Pio IV a Cosimo I de' Medici (Vasari).

1552, 23 gennaio — È confermato da Giulio III nell'ufficio d'architetto per la fabbrica di S. Pietro.

1552 — Loda assai Benvenuto Cellini pel suo ritratto in bronzo di Bindo Altoviti.

1553, 16 maggio — Il nipote Lionardo sposa Cassandra Ridolfi, e Michelangelo, contento delle nozze, la dota di 1500 scudi. Egli s'era da più anni interessato vivamente perchè il nipote « togliesse donna, acciò che l'esser nostro non finisca qui; benchè non sare' però disfatto il mondo: pure ogni animale s'ingegna conservare la sua specie ».

1553, — Lavora alla *Pietà*. Ascanio Condivi pubblica la sua *Vita di Michelangelo*.

1554, 1° gennaio — Dota una figliuola di Michele pizzicarolo.

1554, aprile — Nascita di un suo nipote chiamato al battesimo Buonarroto.

Scrive al Vasari: « io ò auto grandissimo piacere.... ma ben mi dispiace tal pompa (del battesimo), perchè l'uomo non dee ridere quando il mondo tutto piange... e massimo per fare tanta festa d'uno che nasce, con quella allegrezza che s'à a serbare alla morte di chi è ben vissuto ».

1554, 19 settembre — Scrive al Vasari che lo spronava a ritornare in Firenze.

« Avrei caro di riporre queste mie debile ossa a canto a quelle di mio padre... ma partendo ora di qua, sarei causa d'una gran rovina della *fabbrica di Santo Pietro*, d'una gran vergogna e d'un

grandissimo peccato. Ma come sie stabilita tutta la composizione che non possa esser mutata, spero far quanto mi scrivete, se già non è peccato tenere a disagio parecchi *giotti* ch'aspetton ch'io mi parta presto ».

1555, 23 marzo — Muore Giulio III ed è eletto Papa, il 9 aprile, Marcello II, che sosteneva i nemici di Michelangelo; sicchè egli pensa di ritornare a Firenze. Ma, morto il Papa dopo poco ed eletto Paolo IV il 23 maggio, questi gli rinnova la carica d'architetto di S. Pietro e lo trattiene a Roma alla grande opera della *Cupola*.

1555, 11 maggio — Sta per incominciare a voltare la *cupola* di S. Pietro.

Scrive al Vasari: « Jo fu' messo a forza ne la fabrica di Santo Pietro, e ò servito circa otto anni non solamente in dono, ma con grandissimo mio danno e dispiacere: e ora che l'è avviata e che c'è danari da spendere, e che io *sono per voltare presto la cupola*, se mi partissi, sarebbe la rovina di detta fabrica; sarebemi grandissima vergognia in tutta la Cristianità e a l'anima grandissimo peccato ».

1555, 20 giugno circa — Di nuovo il duca Cosimo I gli fa offerte e sollecitazioni perchè torni a Firenze; e Michelangelo scrive al Vasari perchè lo ringrazi e gli spieghi le ragioni del non potervi andare.

1555, luglio — Soffre di gotta a un piede.

1555, 28 settembre — Si insiste dal duca Cosimo I de' Medici, perchè faccia ritorno a Firenze a dare compimento alla Sagrestia e alla scala della Libreria di San Lorenzo.

Michelangelo risponde al Vasari: « mi torna bene nella mente come un sogno una certa *scala...* » e a Lionardo, che mal à fatto a non dare a Cosimo I « *due modegli della facciata* di S. Lorenzo » che il Duca s'era in casa sua personalmente recato a vedere.

1555, 13 novembre — Muore il fratello Gismondo.

1555, 3 dicembre — Muore il suo fido servitore Francesco d'Amadore da Castel Durante, detto l'Urbino.

Scrive Michelangelo: « Con grandissimo mio affano, ammi lasciato molto afflitto e tribolato, tanto che mi sare' stato più dolce il morir con esso seco, per l'amore che io gli portavo; e non ne meri-

tava manco; perchè s'era fatto un valente uomo, pieno di fede e lealtà; onde a me pare essere ora restato per la morte sua senza vita ». E al Vasari dice, il 23 febbraio 1556: « la grazia è stata che dove in vita mi teneva vivo, morendo m'à insegnato morire, non con dispiacere, ma con desidèro della morte. Io l'ò tenuto ventisei anni, et òllo trovato realissimo e fedele; e ora ch'io l'avevo fatto ricco... m'è sparito; nè m'è rimasta altra speranza che rivederlo in Paradiso. E di questo m'à mostro segno Iddio.. La maggior parte di me n'è ita seco, nè mi rimane altro che un'infinita miseria ».

1555 — Prega l'Ammannati che persuada il Papa a far demolire le aggiunte ordinate dal Sangallo alla pianta di S. Pietro, quale l'aveva disegnata e fondata il Bramante, e della quale intesse un vivo elogio.

È questa l'epoca in cui Pirro Ligorio intriga per assumere, invece di Michelangelo, la direzione della fabbrica di S. Pietro.

1555-56 — Amicizia e scambio di poesie con M. Lodovico Beccadelli, uno de' quattro prefetti della Fabbrica di S. Pietro. Nel novembre 1555 il B. fu eletto Arcivescovo di Ragusa.

1556, 11 gennaio — Desidera che il nipote Lionardo vada a trovarlo: « Vieni, perchè i' son vecchio e ò caro parlarti innanzi ch'i' muoia ». Leonardo va infatti a Roma e vi rimane fino ai primi di febbraio.

1556, 28 luglio — Compera un podere con casa nel popolo di S. Maria da Settignano, in luogo detto lo Scopeto.

1556, settembre — Va a Spoleto, mentre s'accostava a Roma l'esercito spagnuolo, disposto ad andare sino a Loreto per sua devozione.

1556, 31 ottobre — Mentre era ancora a Spoleto fu richiamato a Roma, dov'era già in questo giorno.

Così ne scrive a Lionardo: « Trovandomi in Spoleto un poco stracco, mi fermai alquanto per mio riposo: cosicchè quivi non possetti conseguire l'intenzion mia (d'andare a Loreto); chè mi fu mandato un huomo a posta (dal Papa) che io mi dovessi ritornare in Roma... dove si sta come a Dio piace, rispetto ai frangenti che ci sono. (Il Duca d'Alba con l'esercito Spagnuolo aveva invaso gli Stati della Chiesa). Al Vasari diceva, il 28 dicembre: « Io ò a questi dì aùto con grande disagio e spesa un gran piacere nelle muntagne

di Spuleti a visitare que' romiti, in modo che io son ritornato men che mezzo a Roma; perchè veramente e' non si trova pace se non ne' boschi ».

1557 — Da quest'anno molte lettere a Michelangelo di Cornelia Colonnelli da Castel Durante, vedova dell'Urbino. Michelangelo s'occupa dei due figlioli, Michelangiolo e Giovanni Francesco, dei quali è tutore e, quando la Cornelia risposa, li affida a Pierfilippo Vandini e al Fattorino, fratello dell'Urbino, avendo messo per loro una somma al Monte.

1557, 8 maggio — È di nuovo sollecitato dal duca Cosimo, con una lettera amorevolissima, a tornare a Firenze; e Giorgio Vasari si unisce alle insistenze ducali.

Michelangelo così scriveva il 28 marzo alla Cornelia, vedova dell'Urbino: « Il Duca di Firenze da un mese in qua... fa gran forza ch'io torni a Firenze... Io gli ho chiesto tempo tanto ch'io acconci qua le cose mie, e che io lasci in buon termine la fabrica di San Pietro: in modo che io stimo star qua tutta questa state... e questo verno andarmene a Firenze per sempre ».

1557, maggio — Risponde al Duca che, corretto un errore commesso nella *vôlta della cappella del Re di Francia,* « cosa artifiziosa e non usata », lascierà il *modello alla fabbrica di S. Pietro,* e tornerà a Firenze « con animo di riposarmi con la morte, con la quale dì e notte cerco di domesticarmi ».

Il modello di S. Pietro è quello di legno, tuttora conservato. Al Vasari aggiunge poi: « io fu' contro mia voglia con grandissima forza messo da Papa Pagolo (III) nella fabrica di Santo Pietro di Roma dieci anni sono; e se si fussi insino a oggi seguitato di lavorare in detta fabbrica, come si faceva allora, io sarei per tornarmi costà (a Firenze); ma per mancamento di lavori ella s'è molto allentata e allèntasi, quando ella è giunta in più faticosa e difficile parte: in modo che, abbandonandola ora, non farebbe altro che perdere il premio delle fatiche ch'io vi ò durate i detti 10 anni per l'amor di Dio ». Se partissi da Roma, « contenterei parecchi ladri e sarei cagione della sua rovina e forse ancora del serrarsi per sempre ». Inoltre ha in Roma « qualche migliaio di scudi, e partendomi senza licenzia, non so come andassino ». Infine è « mal disposto della vita e di renella, pietra e fianco ». « Però il tornar costà per ritornar costà, a me non ne basta l'animo ».

1557, 1º luglio — Scrive a Lionardo Buonarroti, suo nipote, di non potere recarsi a Firenze senza aver prima condotta a termine la fabbrica di San Pietro.

1557, 17 agosto — Descrive in due lettere al Vasari, come corregge l'errore commesso dal capomastro nella centina della vôlta che copriva la nicchia nella *cappella del Re di Francia* in San Pietro.

1557, 17 agosto — Scrive al Vasari ringraziando il duca Cosimo d'averlo assoluto dall'andare a Firenze.

1557-58 — Comincia il *modello in legno della cupola* di San Pietro.

Già il 13 febbraio 1557 scriveva a Lionardo: « M'è forza fare un modello grande con la cupola e la lanterna, per lasciarla terminata come à a essere finita del tutto; e di questo son pregato da tutta Roma, massimamente dal Reve.mo Card. di Carpi: in modo che io credo che a far questo mi bisogni star qua non manco d'un anno... Circa l'esser serrata questa fabrica, questo non è vero, perchè... ci lavora pure ancora sessanta uomini fra scarpellini, muratori e manovali, e con speranza di seguitare. Questa lettera io vorrei che tu la leggiessi al Duca ». Il 10 luglio 1557 scriveva anche: « 'l venire al termine di detta fabbrica non m'è ancora, per esser mancati i danari e gli uomini, riuscito ».

1558, 6 giugno — Cosimo I scrive da Pisa al Cardinal di Carpi in Roma che, se Michelangelo tornasse a Firenze, egli lo abbraccerebbe e gli farebbe quegli onori e benefizî che si convengono ai meriti di lui.

1558, 28 settembre — Spiega a Giorgio Vasari il modo di condurre la *scala* della Libreria di San Lorenzo.

1558, 16 dicembre — Dice a Lionardo che l'Ammannati, « capomaestro dell'opera di S. Maria del Fiore », gli ha chiesto consigli da parte del Duca, d'una certa scala che s'à a fare nella Libreria di San Lorenzo ». Ne fa una « *bozza* piccola di terra ».

1559, 14 gennaio — Manda in una scatola il *modelletto di terra della scala* della Libreria di San Lorenzo a Bartolommeo

Ammannati, che poi la fece in modo diverso dal modello, di pietra e non di un bel noce, come a Michelangelo piaceva.

Si conosce da una lettera del Torelli a P. Fr. Riccio, del 20 gennaro 1550, che fin d'allora M. s'era interessato per questa scala. Il 29 gennaio l'Ammannati ringrazia Michelangelo del modellino.

1559, 3 giugno — Le salme di Giuliano e di Lorenzo de' Medici furono traslate dalla Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo nella Nuova.

1559, 7 luglio — « Pianse di tenerezza » al ricevere nuove insistenze di Cosimo I per il suo ritorno in patria, pur dichiarando di non poterle accettare per la sua grave età e per gli acciacchi.

Lettera di Giov. Fr. Lottini a Cosimo I, in cui dice: « È tanto vecchio che ancorchè volessi non si potrebbe muovere per poche miglia, et di già non va più o radissimo a S. Pietro; oltre a che il *modello* vuole anchora molti e molti mesi a finirlo ».

1559, 15 luglio — Gli è chiesto il *disegno* di S. Giovanni dei Fiorentini.

Scrive a Lionardo: « io credo che tu non sappia che circa quattro mesi fa, per mezzo el Card. di Carpi... io ebbi licenzia dal Duca di Firenze di seguitare in Roma la *fabbrica di Santo Pietro;* in modo che ne ringraziai Dio et ébine grandissimo piacere ». Dice che « i Fiorentini vogliono fare qua la loro chiesa (*S. Giovanni de' Fior.*) e tutti d'accordo m'ànno fatto e fanno forza ch'io ci attenda ». Egli vuole però il permesso del Duca: infatti i consoli della Nazione fiorentina in Roma, il 19 ottobre, chiedono a Cosimo I una lettera che raccomandi la cosa a Michelangelo. E Cosimo la scrisse il 26.

1559, 8 agosto — Muore Paolo IV. Il 25 dicembre è eletto Pio IV che riconferma Michelangelo architetto di S. Pietro.

1559, 1° novembre — Ha fatto, per compiacere al Duca Cosimo I, *cinque disegni* della Chiesa di S. Giovanni, alla nazione fiorentina in Roma; e questa ne ha scelto uno.

1559, 14 novembre — Caterina de' Medici, regina di Francia, gli scrive che « ha disegnato di far formare di bronzo a cavallo » *l'immagine del defunto sposo Enrico II.*

« Et perchè io con tutto el mondo so quanto voi siete in questa arte, più che alcuno del nostro seculo, eccellente... vi prego di voler

pigliare questa impresa o almeno il carico del disegno di detta opera. e di farla gettare e pulire ai migliori maestri che di costà potrete trovare ». Roberto Strozzi, cugino della Regina, si recò da Michelangelo poco dopo e s'accordarono. Esecutore del disegno fu Daniele Ricciarelli da Volterra, e lo Strozzi gli allogò « un cavallo di bronzo ». Nel 1560 la Regina stessa scriveva a Michelangelo per la testa e la statua del Re. Ma dell'opera non si finì che il cavallo, usato poi pel monumento di Ludovico XIII e collocato dal Cardinale Richelieu in Place Royale nel 1639: ciò per la morte di Michelangerlo e del Ricciarelli medesimo.

1559, 22 dicembre — Il duca Cosimo lo ringrazia del disegno dato per la chiesa de' Fiorentini, e gli raccomanda d'aiutarne la costruzione.

Tiberio Calcagni gli scrive da Pisa l'8 aprile 1560 che il Duca, a cui Michelangelo s'era rimesso per la scelta dal disegno migliore, rispose: « bene mi guarderei di scostarmi dal giudizio suo ». Il Calcagni eseguì su quel disegno il *modello in legno*, oggi perduto; poi la costruzione fu sospesa (1560) per mancanza di danaro.

1559-60 — Daniele Ricciarelli da Volterra, per ordine di Paolo IV, ricopre di vesti dipinte gli ignudi del *Giudizio Universale*.

1560, 9 aprile — Il Vasari va a trovarlo e ne scrive una bellissima lettera a Cosimo I.

Giunto a Roma, « andai immediate a trovare il mio gran Michelagnolo; il qual, non sapendo la mia venuta, con quella tenerezza che sole ai vechi ritrovando i figlioli inaspettatamente smarriti, mi si aventò al collo con mille basci, lagrimando per dolcezza ». Ne riceve *consigli pel ponte di S. Trinita in Firenze*, « che ne porterò memoria di scritti et *disegni* secondo l'animo suo ». « Avian' cavalcato una volta in compagnia a San Pietro, dove mi à mostro molte dificultà, et così il *modello che fa fare di legniame della cupola et lanterna*, il quale è una cosa bizzarrissima et straordinaria... et mi ha fatto stupire et cognosciere che gli antichi reston superati dalla bellezza et dalla gratia di quello che ha saputo far questo suo divino ingegnio ». E ancora il 13 scriveva di questo incontro al Borghini: Ho visto tanto, ò considerato tanto che dal giuditio d'ora a quel dell'altre volte, mi à fatto conoscier l'error mio et il merito di lui, et anche quel che mi parve liofante è tornato topo. Una cosa sol resta che è la virtù di quel vechio in certe cose... Qui non ci vale arte, Iddio sol le lascia fare ».

1560, 5 marzo — Promette al Duca di attendere alla fabbrica di S. Giovanni de' Fiorentini nel modo che saprà migliore.

1560, 10 aprile — L'Ammannati sottopone al suo consiglio il disegno pel *Nettuno* di Piazza della Signoria, per cui il Duca gli ha dato « un gran marmo ».

Dei modelli fattine dal Cellini, dal Danti e dal Giambologna, gli scrive Leone Leoni il 14 ottobre. L'Ammannati cominciò a scolpire il suo in quel mese.

1560 — Fa per Pio IV un *disegno* della sepoltura del Marchese di Marignano, suo fratello, da esser collocata, tradotta in scoltura da Leone Lioni aretino, nel Duomo milanese.

1560 — Gli è commesso da Pio IV il *disegno di Porta Pia*, e poi fa anche quello delle altre porte romane. Ne fece tre « tutti stravaganti e bellissimi » e « molti altri disegni ».

1560, 13 settembre — Esprime al cardinale di Carpi, deputato al governo della Fabbrica di San Pietro, il desiderio di ritirarsi.

Ciò, perchè il Cardinale s'era lagnato che «la fabbrica» non poteva andar peggio di quello che andava: cosa che m'è molto doluta, sì perchè ella non è stata informata del vero, come ancora che io — com'io debbo — desidero più di tutti gli altri uomini che la vadi bene. Et credo, s'io non mi gabbo, poterla con verità assicurare, che, per quanto in essa ora si lavora, la non potrebbe meglio passare ».

1560, novembre — Venuto Cosimo I, duca, a Roma, lo visita, e ne riceve molte carezze.

1560 — Compie il *modello in legno* della Cupola di S. Pietro.

1560-61 — *Disegno* per S. Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano, e pel *ciborio di bronzo* di quella chiesa, scolpito da Jacopo del Duca.

1561, 14 marzo — Leone Leoni lo ritrae in una medaglia, di cui gli invia quattro esemplari in dono.

Nel *verso* è inciso un cieco guidato da un cane, con le parole: « Docebo iniquos vias tuas, et impii ad te convertentur ».

1561, maggio — Si lavora a finire Porta Pia, secondo il disegno di Michelangelo.

1561, 18 luglio — Dice a Leonardo, suo nipote, che vorrebbe far limosine ai poverelli di Firenze, e dargli da dispensare dove i bisogni eran maggiori, 300 scudi.

1561, 29 agosto — Il Calcagni scrive a Lionardo che, qualche giorno prima, Michelangelo « era stato levato scalzo a disegnare forse tre ore: pare che quel tanto frescho li facesse venire, dopo a dolori pel corpo, uno svenimento tanto grande che caduto fece col viso e la persona strani atti e il romore andò che gli era in transito ».

1561, novembre — Oltre a Cesare da Castel Durante, soprastante alla Fabbrica di San Pietro, propone ai deputati della Fabbrica che se ne elegga un altro: Pier Luigi Gaeta.

1561, 30 novembre — L'Arcivescovo di Siena, Francesco Bandini Piccolomini, si incarica di aggiustare la non adempienza di Michelangelo al contratto per le 15 statue nel Duomo senese, allogategli il 1501 e il 1504 da Pio III ed eredi.

1563, 31 gennaio — È eletto secondo capo dell'Accademia del Disegno, essendone primo capo il duca Cosimo.

1562, maggio-novembre — Jacopo del Duca scolpisce la decorazione marmorea di Porta Pia, secondo i disegni di Michelangelo.

1562, 19 aprile — Cosimo I risponde a Nanni di Baccio Bigio, che gli chiedeva appoggio per divenire architetto di S. Pietro:

« Non faremmo mai tale uffizio, mentre vive Michelangelo, perchè ci parrebbe offender troppo li meriti suoi et l'amore che gli portiamo ».

1563, settembre — Gli intrighi di Nanni di Baccio Bigio a danno di Michelangelo e le sue accuse di vari errori commessi nella fabbrica di S. Pietro vengono portati innanzi al Papa, che riconferma la sua fiducia in Michelangelo e ordina a Nanni « che se ne andassi et che maj più havessi ardire voler machiare tanto huomo ».

1563, 28 dicembre — Scrive al nipote Lionardo che non ha potuto rispondere a più sue lettere, perchè non gli serve la mano, e che perciò d'ora innanzi farà scrivere ad altri, ed egli sottoscriverà.

1564, febbraio — Ancora negli ultimi giorni lavora alla *Pietà* (Rondanini).

Il Calcagni scrive a Lionardo, il 14: « Andando per Roma oggi mi è stato detto da molti che Messer Michelagniolo stava male. Sono ito subbito da lui et con tutto che piovessi lo ho trovato fuori di casa a piede: quale visto, gli dissi che non mi pareva a proposito andar lui a questi tempi fuori. Che voi tu ch'io facci? Io sto male e non trovo quiete in luogo alcuno. E mai più con lo svariar delle parole e con la cera mi ha fatto temer della sua vita, se non hora; e ne dubito forte che la non manchi fra poco ».

1564, 18 febbraio — Muore.

Lionardo ebbe avviso della malattia e del desiderio di rivederlo, espresso da Michelangelo, per una lettera di mano del Ricciarelli e per un'altra di Diomede Leoni, ivi acclusa, del 15 febbraio. « Per rendervi un poco di conto de lo stato di messere fino a questa hora... vi dico che poco fa lo lassai levato con buon sentimento et conoscimento, ma molto gravato da una continua sonnolentia, la quale per voler cacciare via, hoggi fra le 22 e 23, volle far prova di cavalcare secondo il suo solito di ogni sera, quando fa buon tempo, ma il freddo della stagione, et la sua debolezza di testa et di gambe, lo impedirono; et così se ne ritornò al foco assettato in una sedia, dove sta molto più volentieri che in letto ». Due giorni dopo il Calcagni scriveva a Lionardo: « questa sarà solo per dirvi che sollecitiate la venuta vostra quanto possete, ancor che il tempo non lo comporti; atteso che il vostro messer Michelagnolo vorrà lasciarci davvero et arà pure questa soddisfazione di più ». Morì alle ore 23 circa l'Avemaria (4 e tre quarti pom.).

1564, 19 febbraio — Il Papa, sollecitato anche da Cosimo I, fa eseguire l'Inventario di quant'era in casa di Macel de Corvi: « Una statua principiata per un *Santo Pietro,* sbozzata et non finita. Un'altra statua principata per un *Cristo ed un'altra figura* di sopra, attaccata insieme, sbozzata et non finita. Un'altra statua piccolina, per un *Cristo con la croce in spalla,* et non finita. Jtem un cartone, di più pezzi incollati insieme, ove è designato la *Pianta della fabrica di*

S. Pietro. Un altro cartone piccoletto con disegno d'una *facciata* di palazzo. Un altro cartone, dove sta designato una *fenestra della chiesa di S. Pietro.* Un altro cartone, di pezzi incollati insieme, dove sta designata la pianta vecchia di detta chiesa di San Pietro, che dicono essere secondo il modello di Sangallo. Un altro cartone con *tre schizzi di figure piccole.* Un altro cartone con disegni di una *fenestra* et di altre. Uno cartone grande, dove sono designate et schizzate *tre figure grande et due putti.* Un altro cartone grande dove è designato et schizzato una *figura grande* sola. Un altro cartone grande, ove sono designati et schizzata la figura di *N. S. Gesu Cristo* et quello della gloriosa *Vergine Maria,* sua matre. " Fuit consignatum domino Thomeo de Cavaleriis romano, 7 aprilis 1564 ". Daniele da Volterra, in una lettera al Vasari, del 17 marzo 1564, descrive « quattro pezzi di cartone, uno fu quello (Cristo che si parte dalla Madre), l'altro quello che dipigneva Ascanio (Condivi), se ve ricorda, et uno Apostolo, il quale disegnava, per farlo di marmo in San Pietro, et una Pietà ch'egli haveva cominciata, della quale vi s'intende solo le attitudini delle figure.. Certi disegni piccoli di quelle Nuntiate, et el Cristo che òra nell'orto, egli li haveva donati a Jacopo (Del Duca).. Di disegni non si è trovato altro. Si sono trovate cominciate tre statue di marmo: un San Pietro in abito di Papa... Una Pietà in braccio di Nostra Donna (la Pietà Rondanini) et un Cristo che tiene la croce in braccio, come quel della Minerva, ma piccolo e diverso da quello... ».

1564, 19 febbraio — Averardo Serristori narra a Cosimo I come in casa del Michelangelo si aprì una « cassa sigillata con parecchi sigilli ... e vi si trovò da sette a ottomila scudi ». Quanto ai pochi disegni rimasti, « dicono che già abbruciò ciò che haveva ».

1564, 11 marzo — Arriva a Firenze il suo corpo trafugato di Roma da Lionardo.

Questo, di riposare in Firenze, era stato suo desiderio. Il Fidelissimi scrive a Cosimo I il 18 febbraio stesso: « Essendomi trovato insieme con altri medici all'infermità sua, ò ritratto che il desiderio suo era ch'el suo corpo fosse portato a Firenze ».

1564, 12 marzo — La sua salma è portata in Santa Croce, dove più tardi (1564-72) gli fu eretto il monumento.

1564, 14 luglio — Solenni esequie in S. Lorenzo, alla presenza di tutti gli Accademici del Disegno.

* * *

Misterioso è l'inizio pittorico di Michelangelo, passato nella scuola di Domenico Ghirlandaio, mentre questi frescava a S. Maria Novella, senza serbar traccia in sè dell'arte del vago maestro, agghindato fiorentino, che, nel suo specchio pittorico, rifletteva messeri, magistri, donzellette in processione all'ombra della gran cupola di S. Maria del Fiore. Il giovine Michelangelo, lioncello, dovette sentire, nel giallore rosato delle figure ghirlandaiesche, un'anima scialba, nello studio del particolare naturalistico una pedestre fatica, nell' inerzia degli atteggiamenti come un arresto di vita. E già nella prima pittura a noi nota, la *Santa Famiglia* o *Madonna Doni* agli Uffizî, noi incontriamo Michelangelo con la sua intera personalità: lo scultore aveva dominato la materia pittorica, era passato per il giardino mediceo, tra gl'incitamenti di Lorenzo il Magnifico, la dovizia di antichi modelli, gli esempi del vecchio Bertoldo, che poteva novellare di Donatello. E già aveva esordito, creando d'un balzo i primogeniti de' suoi eroi, de' suoi giganti, figli delle tempeste. Nella pittura fiorentina era passato rinnovatore Leonardo da Vinci, ma la principale riforma, quella dello sfumato, non fu seguìta da Michelangelo, che vedeva i contorni delle sue figure dipinte limitati come quelli de' suoi altorilievi. Con lo sfumato, Leonardo distruggeva il colore, quasi volesse cercar sotto la scorza colorata, nei battiti della luce, il fluire, le oscillazioni, le vibrazioni della vita; con il colore Michelangelo dà una patina alle sue sculture create coi pennelli, una tinta per ambientarle nel policromico ambiente. Ma l'arte

fiorentina aveva saputo col Botticelli, poeta della linea, comporre le figure entro lo spazio, volger, attorcer, snodar le sue linee, come se tutte partissero da un ordine, da un'intesa, tutte note musicali fuse nell'onda sonora; e Leonardo da Vinci, che mostrò di contraddire il Botticelli, pur tenendone, al suo inizio, di mira le opere, lo seguì nel costruire le immagini entro lo spazio. Michelangelo, che invece della visione pittorica ci ha dato la sua propria

Fig. 481 — Michelangelo: *Sacra Famiglia*, nella Galleria degli Uffizî a Firenze. (Fot. Anderson).

visione plastica, aveva più bisogno di architettare, di comporre a colpi di squadra e di compasso i volumi. Perfetto compositore di masse plastiche ci appare nel tondo della *Sacra Famiglia* (fig. 481), colorita per Agnolo Doni, nel 1505 o 1506, quando il Buonarroti si preparava, con i cartoni per gli affreschi di Palazzo Vecchio, all'appello dei suoi eroi per la battaglia di Cascina. E sembra che pensasse a quegli eroi nel disegnare il fondo del suo grande medaglione, disponendo lungo un'esedra figure d'ignudi. Michelangelo, divinizzatore dell'uomo, circonda di una serie

d'efebi il fondo, neofiti forse, quale usò anche Luca Signorelli in un piano affondato di un'altra *Sacra Famiglia*; non manca neppure il Battista, che avanza, quasi piccolo Bacco, con la testa inghirlandata. Dietro l'esedra, si disegnano linee astratte, bastevoli a Michelangelo, che così si espresse circa il paesaggio con Francesco de Hollanda: « Si dipinge in Fiandra veramente per ingannare la vista... Questa pittura non è composta se non di nastri, di vecchie case, di verzura di campi, di ombre d'alberi, e ponti, e ruscelli, ch'essi chiamano paesaggi, e qualche figura, qua e qualche figura là. E tutto ciò, anche se può piacere a certi occhi, è fatto realmente senza ragione nè arte, senza simmetria nè proporzioni, senza discernimento nè scelta, nè sicurezza insomma, senza sostanza e senza nervi ». Michelangelo era come un osservatore che guardi dall'alto dei cieli la terra: tutte le irregolarità dei piani dispaiono e tutte le varietà di essi si confondono. Al suo sguardo d'aquila, le particolarità si smarriscono. Davanti alla maestà dell'uomo, che veste la forma infusagli dall'Eterno, tutto s'abbassa e si perde; e l'uomo torreggia sulla terra, la copre della sua ombra gigante, riempie di sè e domina lo spazio.

Un parapetto divide, col suo piano tagliente bigio chiaro, il paese popolato di nudi atleti dal gruppo che aggira, massiccio tronco di colonna tortile, roteando, le sue forti spire una sull'altra. Entro il tondo, questo blocco scheggiato, ma pur sempre massiccio e forte, si equilibra con le braccia a ghirlanda del fanciullo, di Maria e di Giuseppe, e rotea sulla base delle ginocchia, delle gambe, dei piedi della Vergine, e del suo manto volgentesi a cerchio sui lastroni del suolo. Maria è una virago gigante, una sibilla che fissa il divino figlio, Ercole fanciullo (fig. 482 e tavola VII) che saprà strozzare i serpenti; Giuseppe, fratello ai biblici patriarchi, ha forza eterna in sè, vittoriosa della caducità delle cose, indistruttibile per il male e per il tempo.

Acuti e quasi striduli i colori: il freddo azzurro del manto che avvolge la Vergine e l'arancione del manto di Giuseppe sulla tunica bigio azzurra, il rosso violaceo della veste di Maria che s'ingialla alle luci. V'è un dibattito rapido di ombre e riflessi agli spigoli,

Tav. VII. - MICHELANGELO: Tondo nella Galleria degli Uffizî a Firenze.

nelle rientranze delle forme aggirate in direzioni opposte, con effetto dinamico. Cangia il colore alle luci e alle ombre, nelle spor-

Fig. 482 — M.: Particolare del tondo suddetto.
(Fot. Anderson).

genze e negli addentramenti; ubbidisce alla forma e al suo movimento; per essa creato, le dà forza di aggetto, l'esalta, l'avviva con i suoi lampeggiamenti. Severa, effettuata per gradi di rilievo

a distacco profondo, per blocchi rocciosi, la composizione si svolge con rigore architettonico entro lo spazio circolare del quadro: un cerchio più ampio, in prospettiva, è tracciato nell'interno del tondo dall'anfiteatro di nudi e di rocce striate e nitide come banchi di ghiaccio; un parapetto di marmo, corda di quel secondo cerchio, divide la schiera dei nudi efebi dal gruppo della *Sacra Famiglia*, prodigioso grappolo di figure avvinghiate, coinvolte nel movimento delle ginocchia di Maria, delle braccia rotanti per afferrare il fanciullo.

La robusta testa della Vergine, non più di lungo ovale come nella *Pietà*, è scalpellata in un rotondo blocco di marmo liscio e lucente; e i grandi occhi guardano con forza tranquilla al Bambino, atticciato e forte come tutti i putti di Michelangelo, ma dotato di una selvaggia grazia di lioncello nelle duttili palpebre, nei lineamenti dilatati dal respiro, nella fronte convessa, carica di riccioli come selvaggi viticci, che invano i tenaci giri di un nastro tentan fermare. Le abbacinate luci a macchie fuggitive, come sprazzi di sole traverso nuvole messe in fuga dal vento, completano il turbinìo dei drappi e delle chiome; tracciano, intorno alla faticosa spirale del gruppo, una spirale più rapida; giocano sulle sporgenze delle forme. Senza quella illuminazione oscillante e rapida, riverberata sul lucido marmo dei gruppi come da specchi esposti al sole, mancherebbe l'ultimo tocco alla vita della animata torre umana.

* * *

Nel 1505 Leonardo e Michelangelo lavoravano in gara ai celebri cartoni per la *Battaglia d'Anghiari* e per la *Battaglia di Cascina*, proclamati da Benvenuto Cellini « la scuola del mondo ». I due soli disegni originali rimasti, e più ancora certi rapidi schizzi di combattenti, e la cognizione nostra dell'arte vinciana e dello sfumato, ci lasciano indovinare la gran mischia veduta da Leonardo come turbine di cavalli e cavalieri, nel turbine dell'atmosfera. Le stampe tratte dall'opera di Michelangelo non evocano la battaglia, ma l'appello improvviso al campo durante un

bagno nell'Arno: mezzo per rappresentare la bellezza eroica del nudo in movimento. Gli uomini balzano dall'acqua e vestono

Fig. 483 — Marcantonio Raimondi
dal cartone di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*
nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Fot. Alinari).

frettolosi l'armatura, impugnan le armi e prendon lo slancio, indicano la direzione da cui giunge il nemico: dall'acqua due mani si

protendono per aggrapparsi alla roccia. Sono ben note le copie del Cinquecento da singoli gruppi; fra esse il carbonioso e pesante disegno di Daniele da Volterra, che pure ci lascia scorgere, specialmente nel nudo seduto e intento a scrutar l'orizzonte, il vigore delle membra, l'erculea energia del collo taurino: preludio all'immagine di Adamo nella *Creazione dell'uomo.*

Un gruppo di tre figure è raccolto sopra una piattaforma

Fig. 484 — Antonio Veneziano
dal cartone di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*
nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Fot. Alinari).

di roccia nella stampa di Marcantonio Raimondi (fig. 483): un guerriero interrompe di vestirsi per accennare la direzione da cui giunge il rumor delle armi a un compagno che balza dall'acqua sulla riva; un altro si curva ad afferrar una mano che dal fiume si protende verso di lui, e, come nella scena del *Diluvio* sulla vôlta Sistina e nel *Giudizio universale,* la posa carponi dà un magnifico risalto scultorio al blocco squadrato della forma, di cui ogni

muscolo trasale nella fatica. Ma ovunque il traduttore sostituisce effetti pittorici alla marmorea solidità delle immagini di Michelangelo, e crea secondo il proprio capriccio un paese con alberi e capanne di legno e di paglia e collinette varie. Solo la piattaforma di roccia riproduce l'originale base del gruppo, ma i piani squadrati, il taglio geometrico delle rocce di Michelangelo, a pareti verticali, o ad alti gradi, sono distrutti dall'incisore, che gode a scheggiare il sasso, a segnar crepacci, a variar d'erbe lo scabro

Fig. 485 — Luigi Schiavonetti
dal cartone di Michelangelo per la *Battaglia di Cascina*
nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Fot. Alinari).

terreno, distruggendo la grande unità plastica della composizione michelangiolesca.

Nella stampa dello Schiavonetti (fig. 485) è rappresentato l'intiero gruppo di guerrieri che si prepara a correre verso la pugna, certo tratto da qualche copia del cartone di Michelangelo: preziosa stampa, nonostante la lisciatura neoclassica delle forme, l'impicciolimento dei dettagli, delle due mani, ad esempio, che sporgono dall'acqua, avvicinate e prive di forza. La grande piattaforma di roccia e gli scogli che soli forman lo sfondo,

ben più rispondono alla concezione michelangiolesca che non il paese arborato delle stampe di Marcantonio Raimondi e di Antonio Veneziano (fig. 484); l'incrocio dei piani di figure e di roccia, nel grande nucleo marmoreo, è lontano preludio ai blocchi degli angeli tubicini sulle nuvole del *Giudizio finale*.

Uno schizzo dell'intero gruppo, pei mano dello stesso Michelangelo, si vede nella Galleria degli Uffizî a Firenze (fig. 486). Vi

Fig. 486 — M.: Studio per la *Battaglia di Cascina* nella Galleria degli Uffizî a Firenze.
(Dal Brinckmann).

si notano molte varianti dalle stampe citate e si ammira la faticata energia dei colossi, generalmente qui vòlti di tergo verso la direzione da cui giunge l'allarme. Il poderoso rilievo della *Centauromachia* torna al pensiero davanti a questo gruppo di nudi. A destra è aggiunta qualche figura a quelle che si vedono nelle stampe citate, dopo la muscolosa forma del guerriero da tergo rampante sulla roccia: domina l'intiero gruppo il soldato che s'allaccia le vesti, spostato dal centro in tutte le stampe, e in quella, certo liberissima, di Antonio Veneziano, isolato presso il margine della scena.

Fig. 487 — M.: Studio per la *Battaglia di Cascina* nel British Museum di Londra.
(Dal Brinckmann).

Fig. 488 — M.: Studio per la *Battaglia di Cascina* nel British Museum di Londra.

La figura, che nella stampa dello Schiavonetti si vede, seduta sulla piattaforma di roccia, rigirarsi a cercare le armi, è studiata

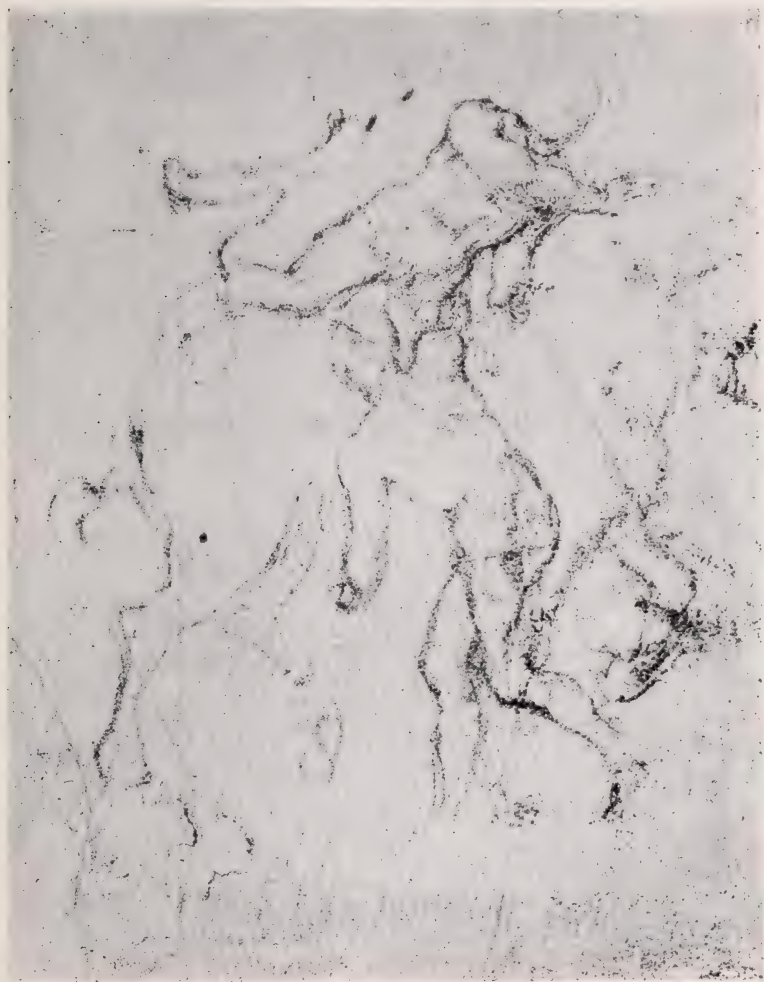



Fig. 489 — M.: Studio di battaglia nell'Ashmolean Museum di Oxford. (Dal Brinckmann).

da Michelangelo in un foglio del British Museum a Londra (fig. 487). Agilissima, s'attorce in rapida spira, e le fitte ombre

tra chiazze bianche ce la fanno apparire tutta corrusca. Simile effetto di baleni che seguono e accentuano il moto della forma,

Fig. 490 — M.: Studio per battaglia, nella Galleria degli Uffizî a Firenze. (Dal Brinckmann).

abbiamo visto nella Vergine del tondo Uffizî, roteante fra lampi di luce.

Le forme del David, ma più svelte e agili, appaiono in un altro disegno a penna per la *Battaglia di Cascina*, pure nel British Museum (fig. 488): nudo di giovane che passa di corsa, e lancia un appello ai compagni. Il segno a penna, fitto e robusto, determina

Fig. 491 — M.: Studio di battaglia, nel British Museum di Londra. (Fot. Anderson).

il rilievo dei muscoli turgidi e mette a nudo i tendini e le ossa del collo nervoso, arcuato come ramo di quercia; il vento della corsa agita il cespo selvaggio della chioma, simile a quelli che s'attorcon sul capo dei nudi attorno ai quadri biblici della Sistina.

Studi di cavalieri, non compresi nel gruppo riprodotto dalle stampe, si vedono su due fogli dell'Ashmolean Museum

di Oxford (fig. 489) e degli Uffizî a Firenze (fig. 490), eseguiti, il primo a matita nera, il secondo a matita rossa, con una stessa grana pastosa e sfatta di segno che dà alle forme, specialmente del primo, apparenza di abbozzo. Nel disegno di Firenze, il guerriero che si piega per calare un fendente al nemico forma, col suo cavallo impennato, un eroico gruppo per monumento equestre. Infine, uno studio di mischia, nel British Museum (fig. 491), consente alla nostra immaginazione di rappresentarsi l'irresistibile fragor di tempesta sprigionato dall' urto di masse che s' avventavano lungo pendii obliqui, con impeto distruttore. Gli schizzi di Leonardo figurano molte volte giostre vertiginose di cavalli e di guerrieri, come nubi di sabbia mosse dal vento in perpetui mulinelli; questo schizzo oppone due gruppi equivalenti, lanciati uno sull'altro, con impeto di catapulta, lungo ripidi pendii: urto di due forze destinate a distruggersi.

* * *

Poco prima del tempo delle pitture nella Sistina va ascritta l'incompiuta *Deposizione* (fig. 492),[1] che stette nella raccolta del Cardinal Fesch, e passò più tardi (1868) nella Galleria Nazionale di Londra. Stretto dalle fasce, che tre atletiche figure sorreggono, cala il corpo di Cristo martire, statua di marmo pario, nella fossa. Non è più se non un grave, un pondo che la legge di gravità abbatte a terra; e il corpo esanime piega le membra scavezze da morte. Eppure la testa non ha gli occhi suggellati in eterno ma chiusi per sonno dopo l'aspra lotta: l'atleta li riaprirà, e, al batter del ciglio, batterà le ali la Vittoria. Eppure il nudo alabastrino non è piagato, non porta segni di martirio, di struggimento, di morte:

---

[1] Allo scarno profilo della donna che sorregge con l'erculeo Giovanni il Cristo deposto, nel quadro della Galleria Nazionale di Londra, s'accosta un *Busto muliebre* a matita rossa nell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 493), figura scarna e bellissima, tutta tendini e nervi, tutta in elastica tensione, dalle spalle affilate al severo profilo, al cappello che s'erge sulla fronte come visiera acuta di elmo. Ombre di tristezza scolpiscono il volto energico, virile, con nari vibranti e taciturne labbra.

dopo il riposo, il corpo intatto, incorrotto e incorruttibile del Redentore balzerà catapulta contro il male e il peccato.

Cala il corpo del Dio martire nel sepolcro e due sostenitori gli si accostano per reggerlo, come sproni; e, per la forza del so-

Fig. 492 — M.: *La Deposizione*, nella Galleria Nazionale di Londra. Fot. Anderson).

stentare, indietreggiano, formando come una grande V, che trova, a puntello delle masse sospese, due figure di donna, le pietose Marie, accosciate all'angolo del quadro.

Michelangelo, che nei gruppi della *Deposizione* dette corpo ai suoi pensieri sull'epilogo della tragedia del Golgota, e, senza la-

grime, senza gridi, scolpì il lutto della terra, l'accoramento dell'Umanità, il piombar delle tenebre per la morte del Giusto,

Fig. 493 — M.: Studio di donna (una Sibilla?), nell'Ashmolean Museum di Oxford. (Fot. Braun).

abbozza qui la forma del suo epilogo, e, mentre cala nel sepolcro il corpo che par trascinare con sè, travolgere i portatori, lo espone agli occhi dei fedeli, più forte della morte.

Vuolsi che altri abbia dato i colori alle figure modellate da Michelangelo. Rosso crudo metallico è la veste del giovane portatore, con risvolti verde olivo; rosa cangiante nel bianco quella del portatore visto da tergo, e verde bronzeo il manto; verde con luci rosate la veste della figura dietro la massa biancastra di donna, simile a blocco di marmo bianco, da cui debba uscire la statua color di rosa. La donna accosciata indossa una veste violacea, un manto rosa nell'ombra, giallo alla luce. Non è questa una scelta coloristica facile a incontrarsi in altri pittori contemporanei, ma non è sconveniente, al contrario di quanto scrive il Thode, a Michelangelo stesso. Riassumendo: sopra uno sfondo di nude rocce, alle quali sembra appartenere la grande statua abbozzata della Vergine, le nervose forme dell'atletico Giovanni, di Nicodemo e di una Maria si raccolgono in un violento sforzo di tensione per sollevare Cristo e calarlo nella tomba: inginocchiate in primo piano, un'altra Maria e la Madre s'immergono nella tristezza dei loro pensieri. Un irresistibile effetto dinamico scaturisce dal contrasto tra la forza d'inerzia che attira il nudo corpo di Cristo verso il piano del sepolcro e la forza di leva dei due portatori laterali, violentemente divaricati; effetti che accentuano le forme nervose, stirate in lunghezza, su cui scivolano dal cielo mobil ombre e luci interrotte.

* * *

Nella vôlta della Cappella Sistina (fig. 494),[1] sopra le membrature sottili e nitide del Quattrocento, sopra le nicchie marmoree dei Pontefici e le candelabre fiorite dei finti pilastri, e le meravigliose vele, Michelangelo costruisce l'ossatura di pietra, immane e poderosa, che circoscrive le scene bibliche e aduna i profeti e gli *ignudi*, i putti-cariatidi e i demoni, gli Avi che nei

---

1 Uno schizzo (fig. 495) per la decorazione della vôlta Sistina, con notevoli varianti dalla pittura, si vede nel Museo Britannico di Londra, insieme a uno studio di mano, nella posa di quella di Adamo protesa all'Eterno, e di un efebo presso la Sibilla Persica. Lo studio per una mano della Sibilla Libica e per il genio che le sta accanto, è nella raccolta dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 496).

triangoli della volta e nelle lunette sopra i finestroni impersonano, enigmatici e grandi, la vita d'Israele. Organismo animato,

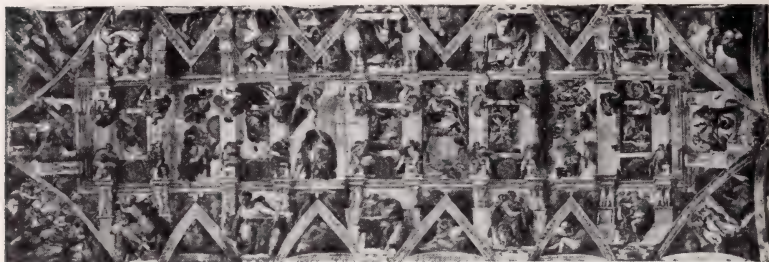



Fig. 494 — M.: Vôlta della Cappella Sistina.
(Fot. Anderson).

l'architettura, massiccia e serrata, a profondi incavi di base piana, e ad aggetti erompenti, esprime, come l'architettura della

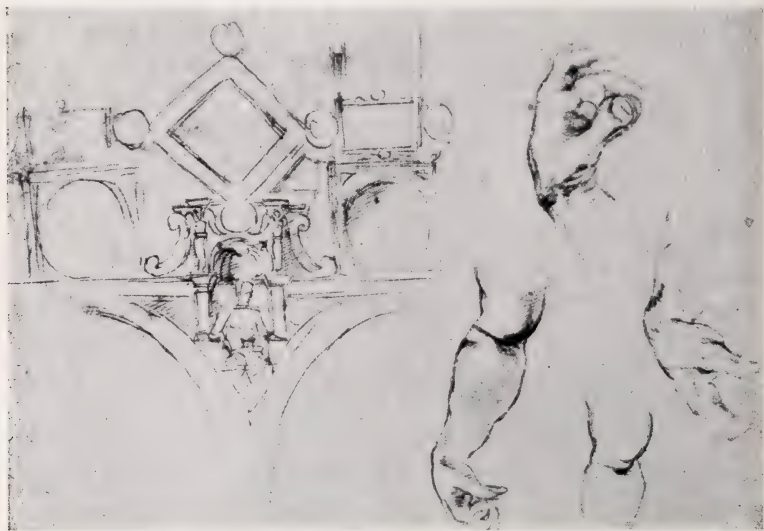



Fig. 495 — M.: Schizzo per la decorazione della Cappella Sistina nel British Museum di Londra
(Fot. Anderson)

Cappella Medicea a Firenze e della cupola di San Pietro a Roma, con la vicenda ripetuta di sporgenze e rientranze, l'energia scul-

Fig. 496 — M.: Il genietto della *Sibilla Libica* e studi per la *Tomba di Papa Giulio* nell'Ashmolean Museum di Oxford.
(Fot. Braun).

toria, il dinamismo plastico proprio alle forme di Michelangelo, e si stringe in inscindibile tutto con le statuarie figure. Massa e rilievo, sono, col movimento, elementi primi dell'arte di Michelangelo: ecco perchè, mentre i quattrocentisti incavano nicchie dietro le immagini dei Pontefici e Raffaello curva le pareti del coro nella *Messa di Bolsena*, e pone la *Madonna* del Louvre sotto un'ideale cupola di nubi, Michelangelo stende piane le pareti marmoree dei seggi che ospitano i Profeti, le ampie cornici, da cui si staccano, sui dadi di pietra, i nudi efebi, dalla base piana trae risalto la gigante massa delle immagini.

Una grande tribuna ospita Profeti e Sibille: ai capitelli erompenti dai pilastri che chiudon le cattedre, s'impostan piedritti, seggi ai nudi che rilevano gli angoli delle cornici marmoree. Espressioni dello spirito di lotta che è in tutte le cose create da Michelangelo, gruppi di putti erculei (fig. 497-499) staccano a viva forza dalle alte basi i capitelli dei pilastri che chiudon le cattedre; altri reggono le tabelle dei Profeti (fig. 500); l'ombra monocroma dei grandi scudi legati da nastro esalta il rilievo degli avanzanti piedritti: dappertutto la vitalità della forme emerge invincibile da membra umane e da membra marmoree.

Agli archi delle lunette sopra le finestre s'agganciano tabelle coi nomi delle famiglie d'Israele in esse figurate: altre famiglie s'adunano nello spazio dei triangoli che s'impostano alle lunette, addentati all'apice dalle teste d'ariete che il Correggio ripeterà, vestendole di carne rosea, nella Camera di S. Paolo; nei pennacchi dei triangoli curvilinei, coppie monocrome di demoni incatenati (fig. 501 e 502) animano di lotta l'ombra delle pareti marmoree; ignudi efebi reggono i pesanti festoni e i nastri che fissano alle cornici dei minori quadri biblici scudi con storie dell'antica legge. Nei quattro angoli della sala, infine, sono le *Storie* di Ester, del Serpente di bronzo, di David e di Giuditta.

Tra le sue membra poderose, l'architettura della volta chiude il prologo alla storia di un'umanità perseguitata e infelice, oppressa senza speranza di liberazione, in lotta con un destino implacabile. La tremenda inutilità degli sforzi umani si esprime in

ogni forma, con repentini scoppi di furore e annichilimenti improvvisi: partecipano alla lotta i fanciulli inseriti negli stipiti

Fig. 497 — M.: Putti cariatidi nella Cappella Sistina.
(Fot. Anderson).

dalle cattedre, inarcando i muscolosi torsi, avvinghiando le braccia come funi ritorte: vi partecipano, ascosi nell'ombra, i demoni avvinti alle corna della testa d'ariete, ora puntellan-

dosi alla cornice del triangolo sottostante con impeto di catapulta, ora penduli dal ceppo; vi partecipano gli ignudi,

Fig. 498 — M.: Putti cariatidi nella Cappella Sistina.
(Fot. Anderson).

traendo in direzione opposta i grevi festoni, scagliandosi nello spazio con grida frenetiche, costringendo le membra a faticosi

intrecci: dal fondo della Cappella all'altare, in ordine inverso alla successione storica delle scene bibliche raffigurate nei finti

Fig. 499 — M.: Putti cariatidi nella Cappella Sistina.
(Fot. Anderson).

quadri, il movimento e il rilievo delle forme aumenta di zona in zona.

Nessun esempio il Quattrocento aveva dato d'organismo architettonico a decorazione di volte, animato di così atletica energia.

Fig. 500 — M.: Putto reggente il cartello della *Sibilla Delfica* nella Cappella Sistina.
(Fot. Anderson).

Gli ottagoni, i quadri, i rettangoli che dividono i soffitti dell'appartamento Borgia e del coro di S. Maria del Popolo, opera del

Pinturicchio, sono superficiale sostituzione di scomparti con figure ai cassettoni adorni di stucchi policromi dagli architetti

Fig. 501 — M.: Particolare decorativo della vôlta della Cappella Sistina. (Fot. Anderson).

del Quattrocento; Luca Signorelli, il solo che avrebbe potuto portare nella pittura di vôlte il profondo ardimento costruttivo raggiunto nelle lunette della cappella Brizio, è obbligato, in quella

Cappella, ad attenersi agli schemi dell'Angelico; i più audaci, il Mantegna nella Camera degli Sposi, e sugli esempi del Mantegna,

Fig. 502 — M.: Particolare decorativo della vôlta della Cappella Sistina. (Fot. Alinari).

il decoratore emiliano di palazzo Scrofa-Calcagnini, aprono finti oculi cinti da balaustre nel mezzo del soffitto, facendone emergere figure di scorcio, affacciate al parapetto che sfonda

nell'azzurro. E quando Raffaello dipinge la Stanza della Segnatura, intorno all'occhio bramantinesco, eco novella del motivo di Andrea Mantegna, ripete le divisioni in rettangoli e cerchi e quadri, corniciate dallo sfavillìo di finti musaici. Non questa divisione di spazi esteriore e leggiadra, nell'arte di Michelangelo, non le velate atmosfere correggesche, che infondono alla forma leggerezza, sfumando colori sopra colori: la divisione ideata dallo

Fig. 503 — M.: *Ebbrezza di Noè*, nella Cappella Sistina.
(Fot. Anderson).

scultore è per travi e pilastri possenti, e il peso di essi e delle statue che ne accentuano il movimento e il rilievo, incombe, dall'alto, sulla vasta Cappella. Le luci, balenando a tratti su membra umane e su membra architettoniche, e accentuandone rilievo e movimento, esaltano la vitalità di questa immane ossatura, che uguaglia per energia scultoria le architetture delle Tombe medicee e della cupola di San Pietro, tutte contrasti di forme gravanti e di slanci elastici, di pilastri aggettati sui fondi, che per contraccolpo s'addentrano.

Michelangelo cominciò, com'è noto, l'opera sua dal fondo della Cappella Sistina, dalla storia di *Noè ebbro* (fig. 503), ancor trattenuta nel movimento e nel rilievo delle forme, venendo alle scene della *Creazione*, ove l'impeto del movimento raggiunge il suo culmine. La posa statuaria di Noè, antica divinità fluviale, preludia, per l'incrocio tra il braccio

Fig. 504 — M.: *Il Diluvio*, nella Cappella Sistina.
(Fot. Anderson).

inerte e la gamba sollevata, e il peso della testa piombante sul petto, alla complessità scultoria delle statue giacenti sulle Tombe medicee; e la figura dello zappatore in distanza ne ripete l'erculea gravità di curve, infondendo alla scena, dominata dal penoso letargo di Noè, un ritmo cadenzato e oppresso.

La certezza dell'inutilità eterna di tutti gli sforzi umani contro il destino, tormento dell'anima di Michelangelo, trova, nella scena del *Diluvio* (fig. 504), come nel *Giudizio Finale*,

una delle sue espressioni più tragiche. I flutti salgono, e mentre sopra uno scoglio la pietà umana porge sostegno ai naufraghi (fig. 505), e braccia di vecchi e di donne si tendono ansiose ai

Fig. 505 — M.: Particolare del *Diluvio*.
(Fot. Anderson).

sopraggiunti, mentre l'istinto selvaggio della vita arma contro i compagni di sventura le braccia degli uomini sulla barca

in balìa delle onde (fig. 506) — evocazione dantesca — un'orda che sopraggiunge, senza fine, dal piano, s'affanna lungo la ripa scoscesa, incalzata dalle acque. Vana la pietà dei buoni, che tende soccorrevoli braccia ai caduti, vana l'ira selvaggia delle Furie che respingono i naufraghi, vana la marcia disperata delle genti che salgono sull'alta scogliera, avvinghiate alle cose più care: la morte sale inesorabile con

Fig. 506 — M.: Particolare del *Diluvio*.
(Fot. Anderson).

l'acqua, più rapida del loro cadenzato e pesante cammino, per travolgere, con l'albero, il giovane che vi s'attorce tra il furore dei venti. Incombe tragico il fato su quei fuggiaschi, più da commiserare perchè forti e grandi negli affetti e nella paura (fig. 507).

Sulla riva le figure compongono epici gruppi, magnifica fra tutte la nuda gigantessa (fig. 508), che avanza dall'antro nero del manto il duro profilo di fiera, terribile nella difesa

Fig. 507 — M.: Particolare del *Diluvio*.
(Fot. Anderson).

Fig. 508 — M.: Particolare del *Diluvio.*
(Fot. Anderson).

dei suoi nati: un'ostinata volontà di lotta contro il destino scava ferrei i contorni dei grandi lineamenti. [1]

Tra le più serrate composizioni di Michelangelo è il *Sacrificio di Noè* (fig. 510), dove lo scultore coordina il movimento sobrio delle forme al movimento dell'ara, disposta per angolo, avanzante dal fondo col suo affilato spigolo, come vomere acuto

Fig. 509 — M.: Studio. Parigi, Louvre.
(Dal Brinckmann).

che fenda la terra. Il gruppo dei giovani che apprestano il sacrificio, e dei bovi e dei cavalli nel fondo, s'abbassa gradatamente,

---

1 Il segno a matita, modella, sopra un foglio del Louvre (fig. 509), le forme di un giovane ucciso, che per il tipo e lo scorcio della testa, e per il movimento del collo, richiama l'annegato sorretto dalle braccia paterne nell'affresco del *Diluvio*. L'ucciso gigante del Louvre siede con le ginocchia piegate e la testa quasi scavezza, curva sul puntello della spalla, sollevata da un'invisibile mano: le labbra schiuse disegnano un doppio arco teso, arco di spasimo, sanguinante ferita, proprio come nella testa dell'annegato che s'abbandona di peso sulla testa del padre. E si ripete il taglio obliquo degli occhi, che nel disegno, semiaperti, volgono ad invisibile mèta uno sguardo smarrito, di tortura e d'agonia.

con la grave lentezza dei festoni che nella Cappella medicea s'appesano tra balaustra e balaustra dell'attico. E gli atleti della *Battaglia di Cascina* rivivono nel giovane ignudo, steso carponi ad attizzare il fuoco nell'ara.

Divulsione di forze scatenate in senso opposto da un comune centro, riunisce in un solo attimo, con immediatezza fulminea,

Fit. 510 — M.: *Il sacrificio di Noè*, nella Cappella Sistina. (Fot. Anderson).

le scene del *Peccato* e del *Castigo* (fig. 511). La spirale delle anella serpentine avvinghiate al tronco d'albero che divide i due campi dell'affresco si scioglie d'improvviso in due violenti scatti: del demone verso Eva, dell'angelo vendicatore, che per un braccio si tiene all'albero e con l'altro appunta la spada al collo di Adamo. Le due forze del Male e della Vendetta scaturiscono da uno stesso centro, con uguale impeto: l'albero, avvinto dalle anella del serpe, è nido di folgori che simultaneamente scoppiano nel cielo senza nubi, fosforico e ardente sopra la terra arsa.

Non intervallo fra la *Tentazione* e la *Cacciata d'Adamo e d'Eva:* alla colpa segue fulminea la vendetta di Dio.

La terra, nuda e desolata, il deserto che si stende sotto i passi dei primi uomini respinti, ha di fronte, non il Paradiso dantesco popolato di fiori, ma un arido scoglio, un ammasso di rocce da cui sorge uno dei più formidabili gruppi scolpiti

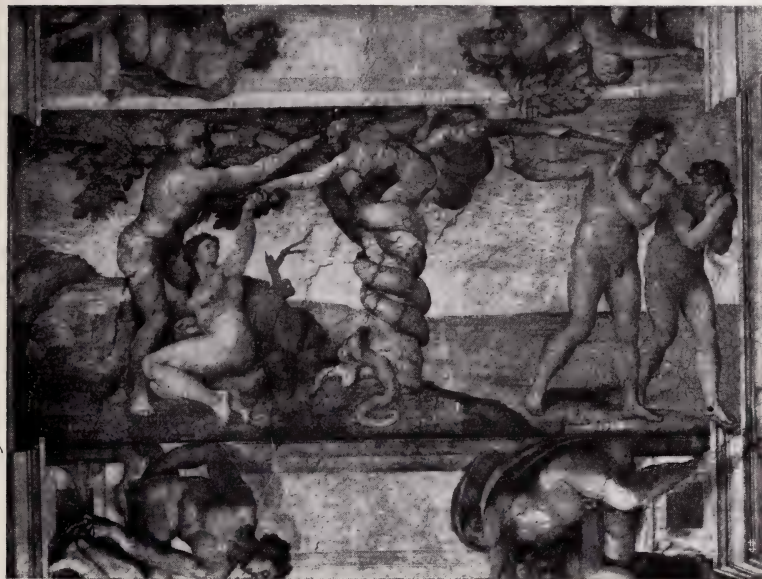



Fig. 511 — M.: *Il Peccato: Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso Terrestre,* nella Cappella Sistina.
(Fot. Anderson).

da Michelangelo: *Adamo ed Eva* (fig. 512). Il volto muliebre (fig. 513), coi lineamenti dilatati dal respiro, impressi di vigore e di volontà nella scena della tentazione, s'annicchia tetro fra le attanagliate braccia di Eva in fuga (fig. 514), affascinata dal lampo della spada, abbrividente come se il tocco freddo della lama l'avesse raggiunta.[1]

[1] L'atteggiamento di Adamo cacciato dall'angelo è oggetto di un superbo schizzo di nudo, a matita nera, in casa Buonarroti a Firenze (fig. 515-516), e di una serie di studi di braccia, pure a matita nera, nella stessa collezione.

Uno scoglio — il Paradiso terrestre —, un piano desolato — la Terra — compongono il teatro della *Creazione d'Eva* (fig. 517): la roccia e il tronco mozzo accolgono come statua nel

Fig. 512 — M.: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fot. Anderson).

cavo del sasso da cui fu tratta, la forma atletica del primo uomo (fig. 518), che segue, rigirando le poderose membra, il

moto delle mani incrociate attorno a un mozzo ramo, come per invisibili catene. Da questa forma prigioniera e dal suo

Fig. 513 — M.: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fot. Anderson).

nido di roccia, si sprigiona la grande forma di Eva, attratta dal gesto suscitatore dell'Eterno, tesa in direzione obliqua, come il ramo divaricato dal tronco. Avvolto nel manto monumen-

tale, alto dal suolo quasi albero gigante, il vegliardo (fig. 519) curva la testa sotto la cornice, troppo bassa per la sovrumana

Fig. 514 — M.: Particolare dell'affresco suddetto. (Fot. Anderson).

statura; dietro lui la terra apre il suo piano arido, la sua solitudine paurosa. E l'occhio di mago, severo e magnetico, il

Fig 515 — M.: Studio per la figura di Adamo cacciato dal Paradiso Terrestre.
Casa Buonarroti a Firenze.
(Dal Brinckmann).

Fig. 516 — M.: Studi per la figura di Adamo cacciato dal Paradiso Terrestre nella casa Buonarroti a Firenze.
(Dal Brinckmann).

Fig. 517 — M.: *La Creazione di Eva*, nella Cappella Sistina.
(Fot. Anderson)

Fig. 518 — M.: Particolare della *Creazione d'Eva*.
(Fot. Anderson).

lento gesto suscitatore sprigionano dalla forma di Adamo e levano da terra la massiccia forma di Eva, affascinata e orante.

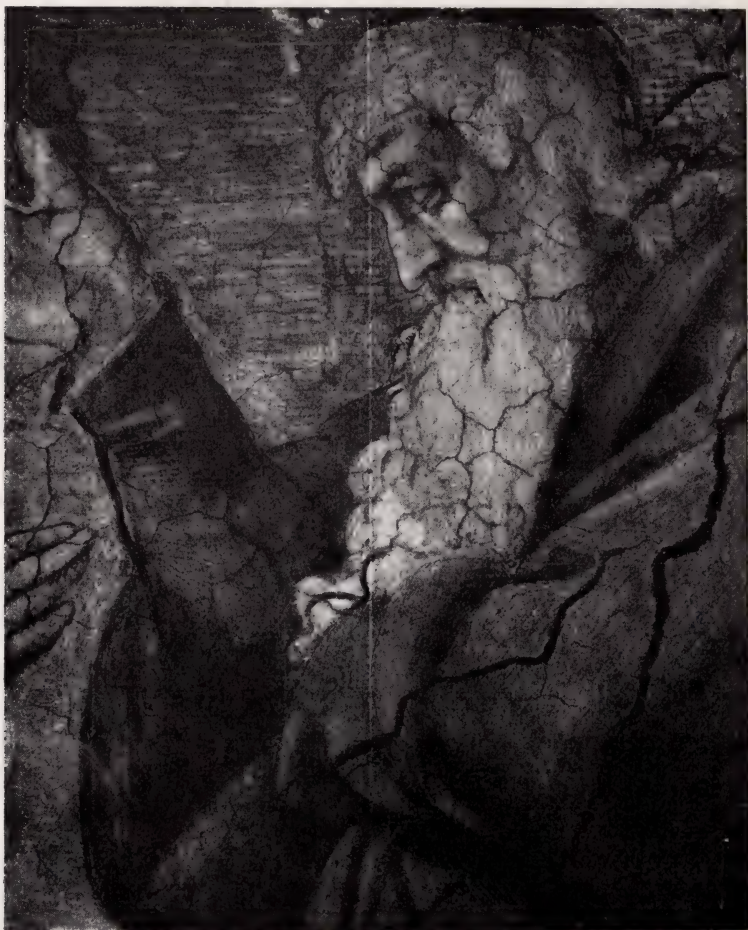



Fig. 519 — M.: Particolare della *Creazione d'Eva*.
(Fot. Anderson).

Una ripa scoscesa, pendio solitario di monte che si sprofonda nel vuoto, la nicchia formata da un manto azzurro per scatenar con epica veemenza dal fondo di tenebre il grappolo di Dio e degli angeli, son le due masse scultorie componenti la

Fig 520 — M.: *La Creazione dell'Uomo*, nella Cappella Sistina.
(Fot. Anderson)

Fig. 521 — M.: Particolare della *Creazione dell'Uomo*.
(Fot. Anderson).

Fig. 522 — M.: Studio per la testa di Adamo nella *Creazione dell'Uomo*.
Casa Buonarroti a Firenze.
(Fot. Anderson).

Creazione di Adamo (fig. 520). La massa del monte, triste lembo di un Paradiso terrestre che annuncia non la gioia

Fig. 523 — M.: Particolare della *Creazione dell'Uomo* (Fot. Anderson).

promessa da Dio alle creature avanti la colpa, ma il desolato abbandono dell'uomo, la sconfinata amarezza della vita — terra arida, senz'alberi e senza fiori — riflette col torpore delle sue

onde il movimento penoso e inerte, l'inconscio risveglio della forza nella statua giacente,[1] le cui membra (fig. 521), sollevandosi dalla terra madre, vincono a fatica il letargo. La mano pende inerte dal polso, nel porgersi al tocco vivificatore di Dio; una gamba puntella il braccio sospeso, e appena la forte spalla sollevata, e il collo possente confitto

Fig. 524 — M.: Particolare della *Creazione dell'Uomo*. (Fot. Anderson).

tra il cerchio delle clavicole, come tronco d'albero nella nuda terra, esprimono la forza che sta per svegliarsi in quel corpo dalle membra atletiche, in quella taurina testa (fig. 523), dai lineamenti grandi e dolorosi. Nel suo torpido risveglio alla vita, l'uomo è la creatura predestinata al dolore. Tanta lentezza di moti nella massa del monte, e in Adamo che sembra tratto da

[1] La testa di Adamo, nel disegno del British Museum (fig. 522), ci appare volta in direzione opposta a quella che assume nell'affresco della *Creazione*. L'ombra scolpisce i grandi lineamenti; scava, nel bellissimo volto, l'impronta della passione e del dolore.

essa, ha il suo contrapposto nella rapidità del volo di Dio e degli angeli (fig. 524-525): folgore che traversa rombando lo spazio:

Fig. 525 — M.: Particolare della *Creazione dell'Uomo*. (Fot. Anderson).

elettrico principio di vita. E le linee trasverse segnate dallo scoglio e dalla tesa figura del Creatore, diventano, per la

prima volta nell'arte di Michelangelo, mezzo a esprimere la travolgente rapidità dei moti.

Non più rupi o tronchi a complemento della figura umana, nella *Separazione della Terra dall'Oceano* (fig. 526), ma un piano di cielo, un piano di acque, fondo liscio, da cui emerge la figura di Dio, che si disserra dal gorgo approfondito del manto, nido di tenebre e di tempesta. Il tipo del Mosè michelangiolesco fa

Fig. 526 — M.: *Dio separa l'Oceano dalla Terra*, nella Cappella Sistina. (Fot. Anderson).

la sua prima apparizione in questo volto (fig. 527), dai lineamenti accigliati tra flutti di barba e di chiome, tra lampi di luce tempestosa: e il gesto ampio delle mani che separano le acque dalla terra incombe dall'alto con maestà terribile: il Dio vendicatore degli Ebrei ha una personificazione tragica nella tonante figura, che passa, trattenuta da atletici fanciulli, con rapidità di nembo, sul piano deserto delle acque.

Dal contrasto fra due masse lanciate in direzione opposta, l'angelo annunziatore, che s'allontana verso il fondo con

impeto di bolide, l'Eterno che inoltra, distese le braccia tra i globi della luna e del sole, lasciando dietro sè la rapida scìa del

Fig. 527 — M.: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fot. Anderson).

manto e le grandi ombre dei due angeli, volti alla Notte, si scatena l'azione nello scomparto seguente: *Dio crea il sole e la luna* (fig. 528-530). Giudice implacabile, l'Eterno lancia dagli

occhi cupi, dalla corrugata fronte, la sua condanna sul creato, che le mani formidabili suscitano dal vuoto dei cieli; le braccia tese sembrano scagliar maledizioni sulla terra.

Dio separa, nell'ultimo scomparto verso l'altare, la luce dalle tenebre (fig. 531): l'immagine, attratta nel vortice fluido,

Fig. 528 — M.: *Creazione del Sole e della Luna*, nella Cappella Sistina. (Fot. Anderson).

rinunzia alla definizione michelangiolesca per turbinare, massa abbozzata e potente, tra gorghi di drappi e di nuvole.[1]

Come nelle scene bibliche, il ritmo del movimento si accelera, dal fondo della cappella verso l'altare, negli agili nudi che completano, con i clipei e i viluppi di nastri e festoni, la decorazione severa della vôlta: la rigidezza delle tese cornici trae valore dal rilievo e dalle spezzate linee delle imma-

[1] Uno schizzo dell'immagine di Dio che divide la luce dalle tenebre è compreso in un foglio dell'Università di Oxford con molti studi per le lunette della Sistina (fig. 626). Le anella del vortice sono più fuse, più rapide, più veloci che nell'affresco.

gini (fig. 532). I quattro atleti attorno alla storia di *Noè ebbro* (figg. 533-536), fiori della bellezza possente di Michelangelo, nel profilo sottile e marcato (fig. 537), nei groppi serpentini

Fig. 529 — M.: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fot. Anderson).

dei riccioli (fig. 538), nella meditabonda tristezza degli sguardi (fig. 539), riposano, stanchi, sul seggio; appena le gambe piegate

o puntellate alle cornici marmoree esprimono lo sforzo di trattenere i vasti clipei. Fra le coppie del quadro successivo (fig. 540), si stabilisce un'opposizione di slanci equivalenti: le persone indietreggiano, tenendo i nastri: la compostezza stanca, l'indolente tristezza dei primi efebi si riflette solo in una di esse (fig. 541) per mutarsi, nelle altre, in azione simultanea e repentina, in intensità

Fig. 530 — M.: Particolare dell'affresco suddetto.
(Fot. Anderson).

di terrore o di gioia: una delle quattro vive, nella sinistra luce degli occhi, l'incubo del prossimo Diluvio (figg. 542-543), altre due (figg. 544-545) indietreggiano i lucidi corpi con impeto, quasi in atletico gioco. Al movimento divulso, radiante dal centro ai margini, che si sprigiona da questi efebi, succede, attorno il quadro della *Creazione d'Eva*, lo slancio dall'esterno al centro; vicenda di contrasti in cui si esprime la vita scultoria delle forme michelangiolesche. Il contrasto si ripete fra le due coppie di atleti, una delle quali (figg. 546-547), nell'apparente riposo, cela

una complessa vita di piani incrociati, nello sguardo annuvolato e profondo, amarezza e terrore; le altre due, immagini di tempesta (figg. 548-550), investite dalla bufera, chiuse nel gorgo dei manti, s'avventano con impeto dai sedili marmorei.

Il parallelismo generico delle pose, che nei primi quadri

Fig. 531 — M.: *Dio separa la luce dalle tenebre.*
(Fot. Anderson).

mette in contrasto equivalenti forze, pur senza mai cadere nella simmetria, si muta, nelle coppie di efebi attorno l'Eterno che separa l'acqua dalla terra, in una libera varietà di moti: qui, uno rotea sullo sgabello, quasi intorno a un pernio (fig. 551), mentre l'altro incurva il dorso erculeo, puntella il ginocchio

come rematore che lotti contro l'onda, chiome al vento, bocca aperta al grido (figg. 552-553): là, una cariatide dolorosa s'annicchia come schiacciata da invisibile peso (figg. 554-555), mentre il corpo del suo compagno, in preda a bacchica ebrezza, scatta lucente e forbito, nella istantanea agilità del salto (figg. 556-557). Simile varietà di moti si ripete tra gli ultimi efebi verso l'altare (figg. 558-560), e l'azione trova, a differenza che nelle prime

Fig. 532 — M.: Nudi, agli angoli dell'*Ebbrezza di Noè*.
(Fot. Anderson).

coppie di nudi, complemento nei moti di ogni singola immagine, nell'incrocio complesso e faticato delle membra, nella curva di un torso. Esempi tra i massimi di scultura michelangiolesca questi ultimi nudi: basti citare il giovane assorto (fig. 561) che fissa lontano lo sguardo, annuvolato e profondo come quello che s'oscura nell'ombra dell'elmo di Lorenzo de' Medici, il Pensieroso. Agli schiavi scolpiti per la tomba di Giulio II si accosta un atleta (fig. 562), che sembra raccogliersi, piegato il braccio

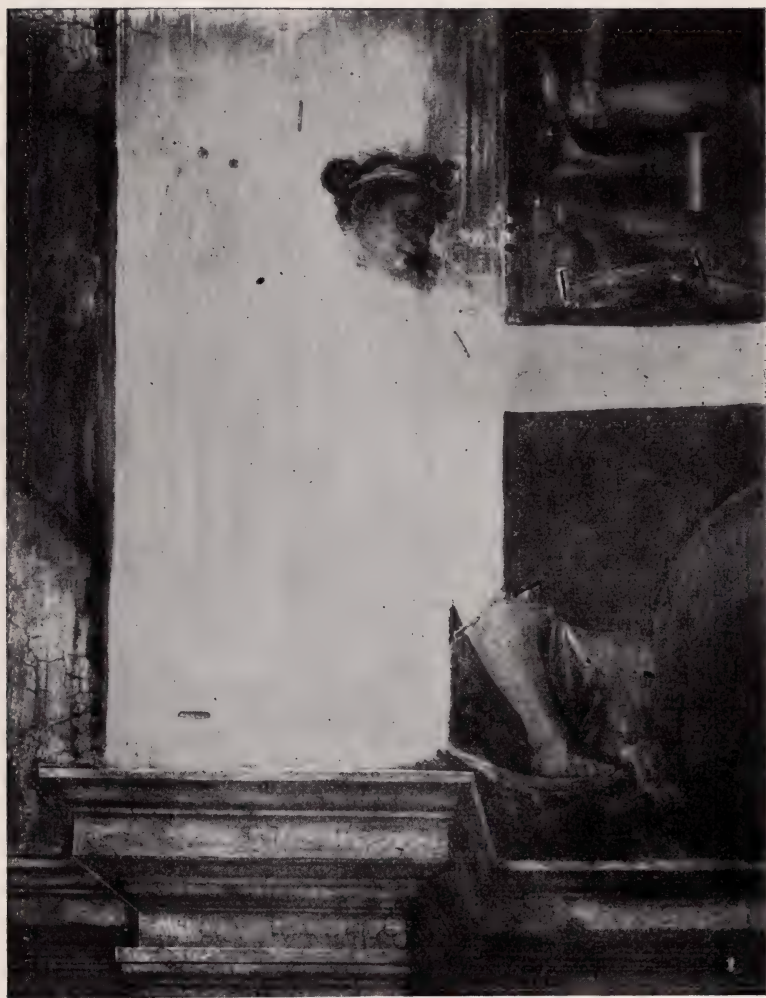



Fig. 533 — M.: Nudo a un angolo dell'*Ebbrezza di Noè*.
(Fot. Anderson).

Fig. 534 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

Fig. 535 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

Fig. 536 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

Fig. 537 — M.: Testa di uno dei nudi suddetti.
(Fot. Anderson).

Fig. 538 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

Fig. 539 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

all'altezza del capo, in un supremo sforzo per svincolarsi dai ceppi; ai colossi del *Giudizio Finale* l'altro che, puntellandosi, con un braccio e una gamba incrociati, al dado marmoreo, curvo sotto il carico del cornucopio, si stacca dal soffitto come masso gigante che stia per franare dalla vetta di una montagna, tra baleni di luce. Questa cariatide chiude la serie monumentale dei nudi, tra i quali sono sublimi creazioni del tipo di bellezza

Fig. 540 — M.: Nudi, agli angoli del *Sacrificio di Noè* (Fot. Anderson).

michelangiolesca bruciata dalla passione, nata da una razza di giganti e d'eroi.[1]

Tra i clipei, elemento prezioso della decorazione michelangiolesca, sono composizioni che non dovrebbero passare inosservate, e che lo Steinmann ha il merito di aver raccolto nella

[1] Una serie di schizzi a penna, per i nudi della Sistina, modellati da un segno ritorto e profondo, che esprime con formidabile energia lo sforzo muscolare, è raccolta sopra un foglio del British Museum (fig. 563).

Fig. 541 — M.: Nudo in un angolo del *Sacrificio di Noè*.
(Fot. Anderson).

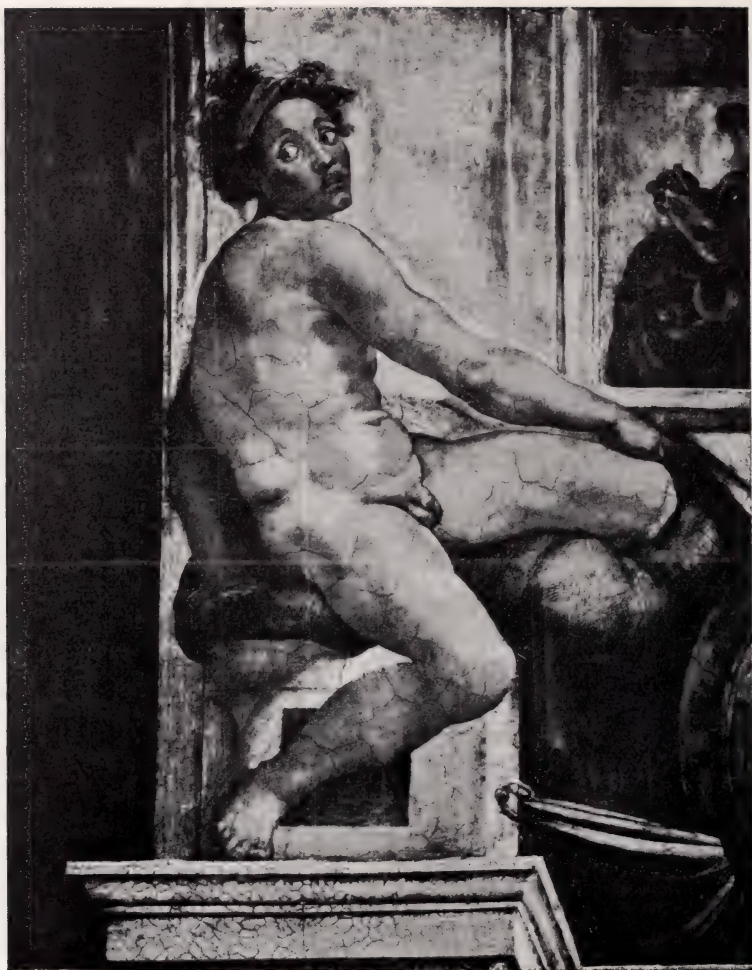



Fig. 542 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

Fig. 543 — M.: Testa dell' « Ignudo » suddetto.
(Fot. Anderson).

Fig. 544 — M.: Nudo, a un angolo del *Sacrificio di Noè*.
(Fot. Anderson).

Fig. 545 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

Fig. 546 — M.: Nudo, a un angolo della *Creazione d'Eva*.
(Fot. Anderson).

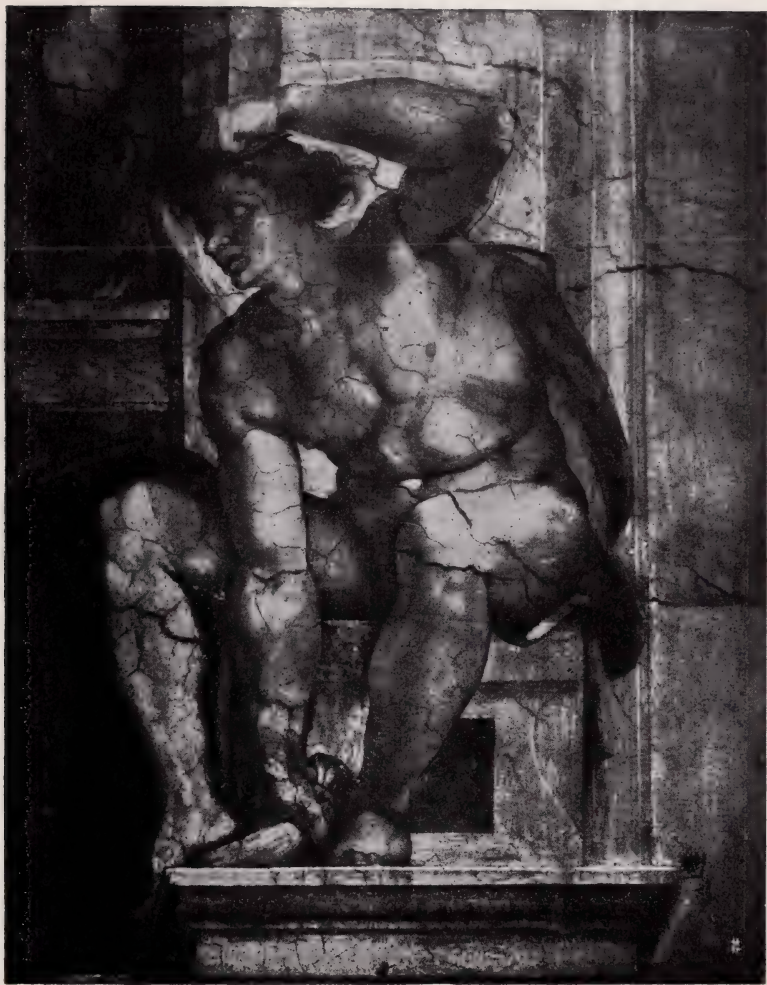



Fig. 547 — M.: **Come sopra.**
(Fot. Anderson).

Fig. 548 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

Fig. 549 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

Fig. 550 — M.: Testa d'« Ignudo ».
(Fot. Anderson)

Fig. 551 — M.: Nudo, in un angolo dell'affresco raffigurante *Dio che separa la terra dalle acque.* (Fot. Anderson).

Fig. 552 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

sua pubblicazione sulla Sistina: basti citare il tondo raffigurante la *Morte di Joram* (fig. 564), ove dal centro del cerchio s'irradiano, con impeto fulmineo, le forme dei cavalli, dei guerrieri, del vinto eroe, e l'altro della *Sconfitta dei figli di Ahab* (fig. 565),

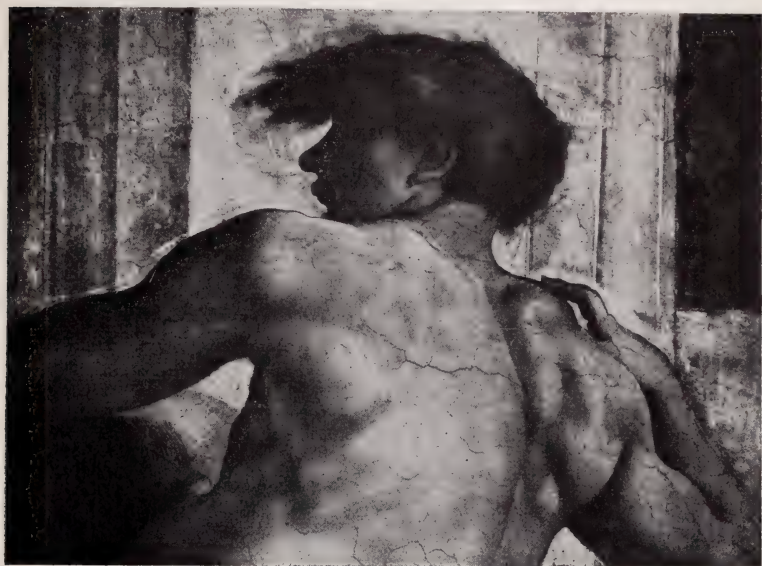



Fig. 553 — M.: Particolare del nudo suddetto. (Fot. Anderson).

affine all'*Adorazione del Serpente d'oro,* per l'inestricabile viluppo serpentino di forme nel cerchio del tondo.

Quattro rilievi decorano i triangoli curvilinei dei pennacchi: *David e Golia, Giuditta e Oloferne, Ester e Assuero,* il *Serpente di bronzo*: tutto echi, il primo, dell'impeto che anima la spada, il corpo agile, la mano di David, confitta, come morsa, nella chioma del colosso; di ritmo grave e solenne il secondo, dove l'ombra che vela la massa informe di un guerriero accosciato e il corpo convulso di Oloferne, vivente ed erculeo come ogni cosa creata da Michelangelo, incapace di esprimere l'inerzia e la morte, dà risalto, per contrasto con le mobili luci, quasi riverberi di specchio su marmo, alle ammirabili forme di Giuditta e

Fig. 554 — M.: Nudo, in un angolo dell'affresco raffigurante *Dio che separa la terra dalle acque.* (Fot. Anderson).

Fig. 555 — M.: Testa del nudo suddetto.
(Fot. Anderson).

Fig. 556 — M.: Nudo, in un angolo dell'affresco raffigurante *Dio che separa la terra dalle acque.* (Fot. Anderson).

Fig. 557 — M.: Testa del nudo suddetto.
(Fot. Anderson).

Fig. 558 — M.: Nudo, in un angolo dell'affresco raffigurante *Dio che separa la luce dalle tenebre.* (Fot. Anderson).

Fig. 559 — M.: Come sopra.
(Fot. Anderson).

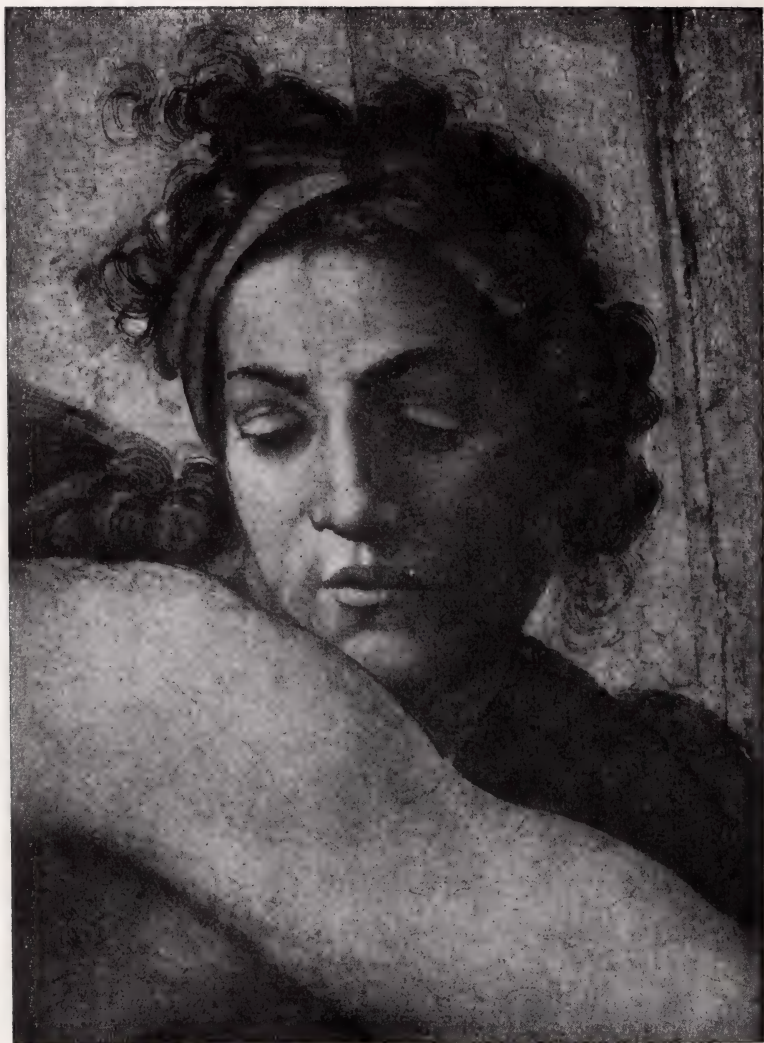



Fig. 560 — M.: Testa di un nudo.
(Fot. Anderson).

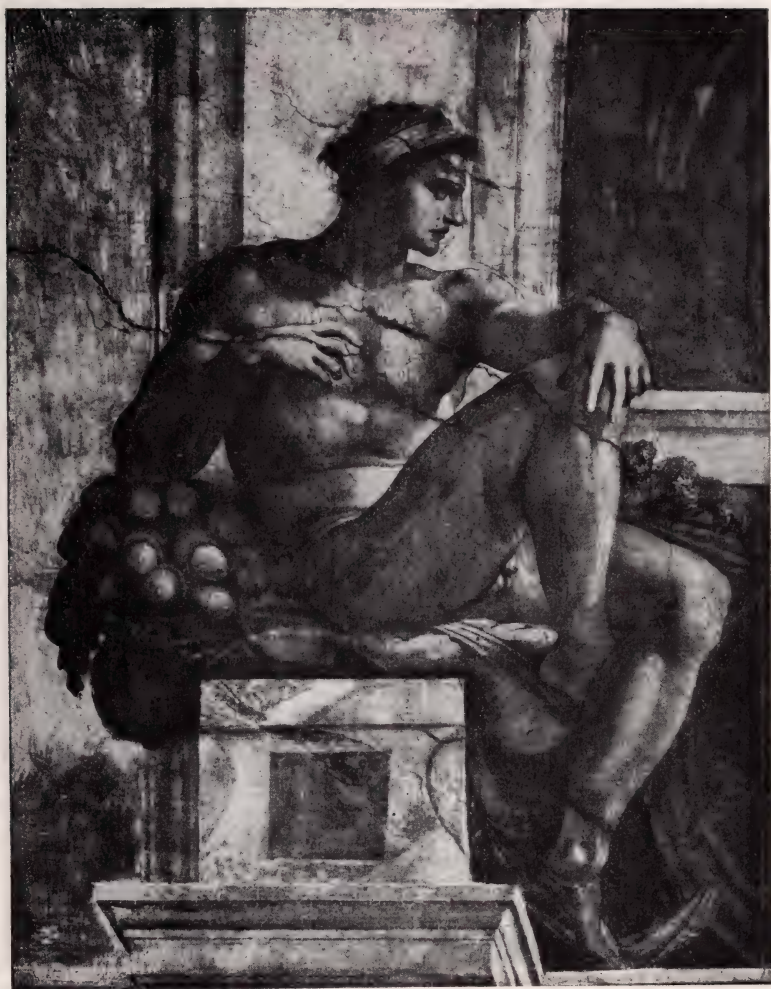



Fig. 561 — M.: Nudo, in un angolo dell'affresco raffigurante *Dio che separa la luce dalle tenebre*. (Fot. Anderson).

Fig. 562 — **M.**: Come sopra.
(Fot. Anderson).

della servente. Come Luca Signorelli in Orvieto, Michelangelo si trova qui di fronte al problema di decorare spazi curvilinei, e, come già il Cortonese, non si contenta del comune schema quattrocentesco, che dispone le figure in tal caso sopra un piano superficiale, ma ricerca profondità. Non vi riesce nel *triangolo* probabilmente più antico: *L'uccisione di Golia* (fig. 566), dove

Fig. 563 — M.: Studio di nudi per la volta della Sistina nel British Museum a Londra.
(Fot. Anderson).

si studia d'infondere, col grande ventaglio della tenda, risonanza alle curve della spada roteante e delle cornici; trova invece una soluzione architettonica nel rilievo dipinto di *Giuditta* (fig. 567), ripetendo la costruzione a spigolo del *Sacrificio di Abramo* e disponendo l'angolo dell'aperta tenda di Oloferne lungo una linea parallela alla bisettrice del pennacchio, non coincidente con essa: soluzione ripetuta nella *Storia di Ester e Assuero* (fig. 568), più complicata di piani e tutta dominata

Fig. 564 — M.: Clipeo raffigurante la *Morte di Joram.*
(Fot. Anderson).

Fig. 565 — M.: Clipeo raffigurante la *Sconfitta dei figli di Ahab.*

Fig. 566 — M.: *David e Golia.*
(Fot. Anderson).

Fig. 567 — M.: *Giuditta.*
(Fot. Anderson).

dallo spasimo che torce le membra erculee del crocefisso, dal gesto dilaniato delle braccia nodose. La composizione, retrocedente, da destra a sinistra, grado per grado, verso profondità più cupe, riassume, in questa figura centrale, la complessità, la varietà dei suoi piani.[1]

Simile divisione di spazi, come per ideali nicchie squadrate, è abolita nell'affresco maggiore, e, probabilmente, ultimo della

Fig. 568 — M.: *Ester e Assuero.*
(Fot. Anderson).

serie, il *Serpente di bronzo* (fig. 570), dove il gruppo teso degli adoranti s'oppone, muraglia compatta, alla massa dei puniti, che nella lotta contro la morte s'incalzano, intrecciano spira con spira, come se un'unica serpe mostruosa involgesse il

[1] Tra i più rari disegni per la Sistina ricordiamo lo studio di Haman appeso all'albero (fig. 569) nella *Storia di Esther e Assuero* (British Museum). La figura, ripetuta due volte, in pose differenti da quelle dell'affresco, è modellata da un tratto a penna che esprime al suo massimo la tempestosa vita del segno di Michelangelo, correndo in guizzi, in linee a zig zag, in tremolii di fil di ferro attorto, lungo i due nudi torturati, e tracciando con rapidità fulminea i rami dell'albero, pianta di tormento e di dolore, di cui ogni linea ferisce e grida.

Fig. 569 — M.: Studio per la Storia di *Ester e Assuero* nel British Museum di Londra.
(Fot. Anderson).

popolo ebreo nelle sue anella. Abbandonato il criterio architettonico, Michelangelo esprime, nell'incalzar tragico delle spire, in un sovrapporsi di rotanti ingranaggi, l'effetto dinamico dei suoi marmi scolpiti, chiudendo con una dantesca visione il ciclo delle storie tratte dall'Antico Testamento.[1]

Dalle monumentali cattedre, articolate per mezzo di una serie di gradi, di balaustre, di cariatidi, Profeti e Sibille inter-

Fig. 570 — M.: *Adorazione del Serpente di bronzo e castigo degli idolatri.* (Fot. Anderson).

rogano gli enigmi del destino e vivono la passione di un tragico futuro: *Zaccaria* (fig. 572), appuntato lo sguardo sotto il velo delle palpebre, teso l'aretinesco profilo (fig. 573), scorre le pagine del libro, cercando la frase che affatica il suo spirito; *Gioele* (fig. 574) spiega il rotulo con nervose mani; la *Sibilla*

[1] Nei putti sulle cattedre dei profeti e, più, nel *Castigo degli idolatri,* trova riscontri il disegno della raccolta del Louvre raffigurante due lottatori attorcigliati. I colossi s'annodano in poderose spire di colonna tortile, facendoci sentire il peso, la fatica, il cigolio delle masse enormi che s'avvinghiano per soverchiarsi (fig. 571).

Delfica (figg. 575-577 e tavola VIII), dilatati gli occhi dall'incubo, scolpiti dal terrore i forti lineamenti, fissa qualche tetra apparizione; *Isaia* (fig. 578) ascolta la voce di uno dei genî (fig. 579),

Fig. 571 — Studio di due lottatori, nel Museo del Louvre.

e la morsa del dolore tortura i lineamenti consunti (fig. 580), la bocca inaridita, tutta la figura roteante sul perno dei piedi avvinghiati; la *Sibilla Eritrea* (fig. 581), immagine di Giustizia che

Fig. 572 — M.: *Il Profeta Zaccaria.*
(Fot. Anderson).

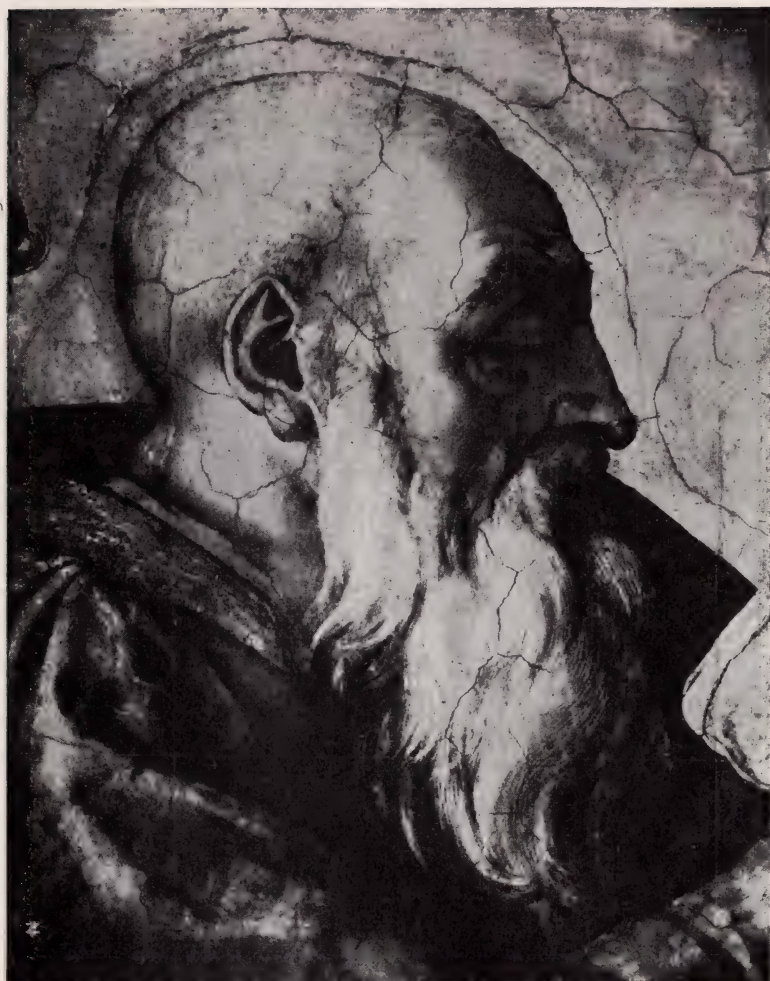



Fig. 573 — M.: Testa del *Prafeta Zaccaria*.
(Fot. Anderson).

Fig. 574 — M.: *Il Profeta Gioele.*
(Fot. Anderson).

Fig. 575 — M.: *La Sibilla Delfica*
(Fot Anderson).

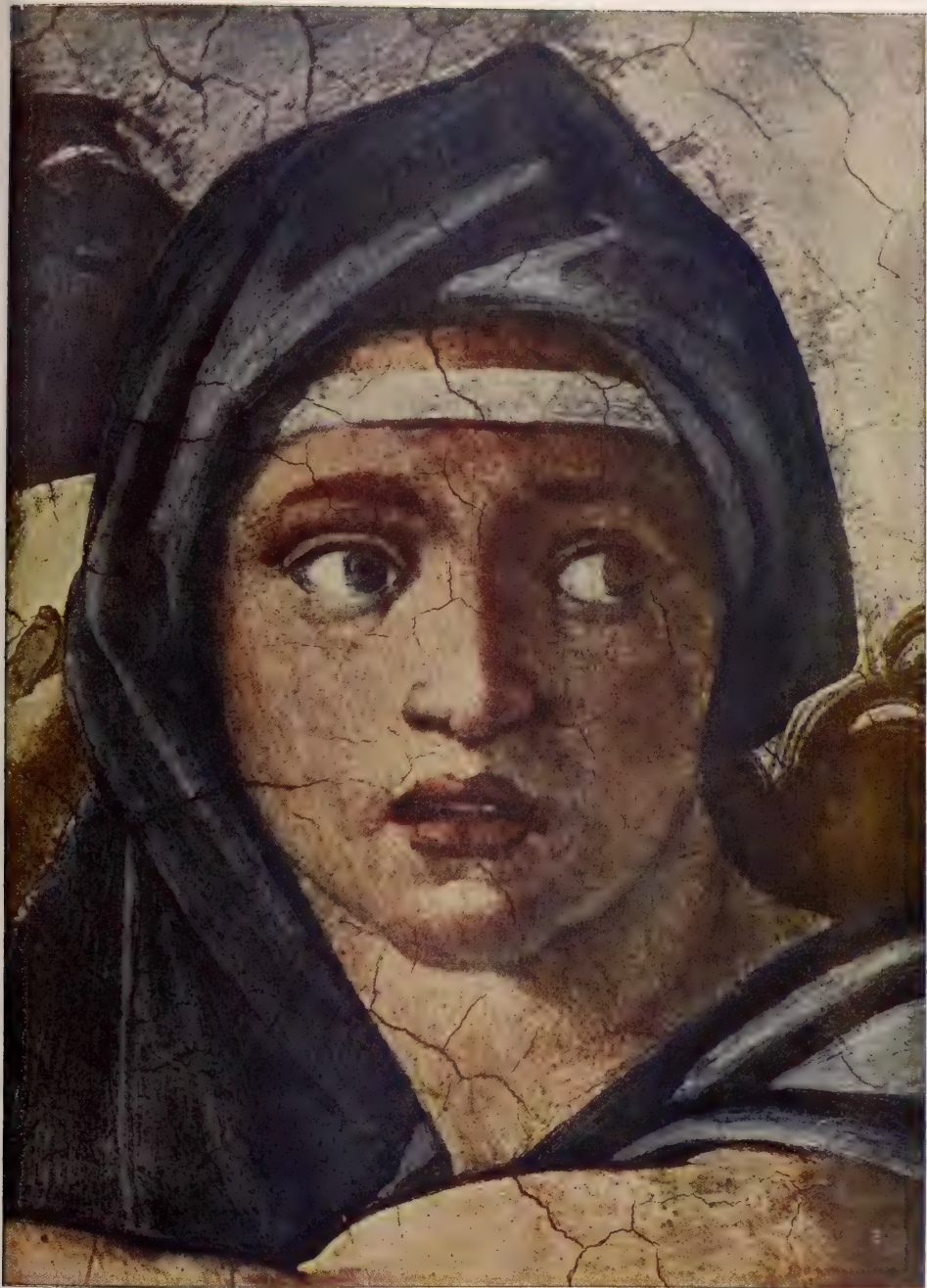
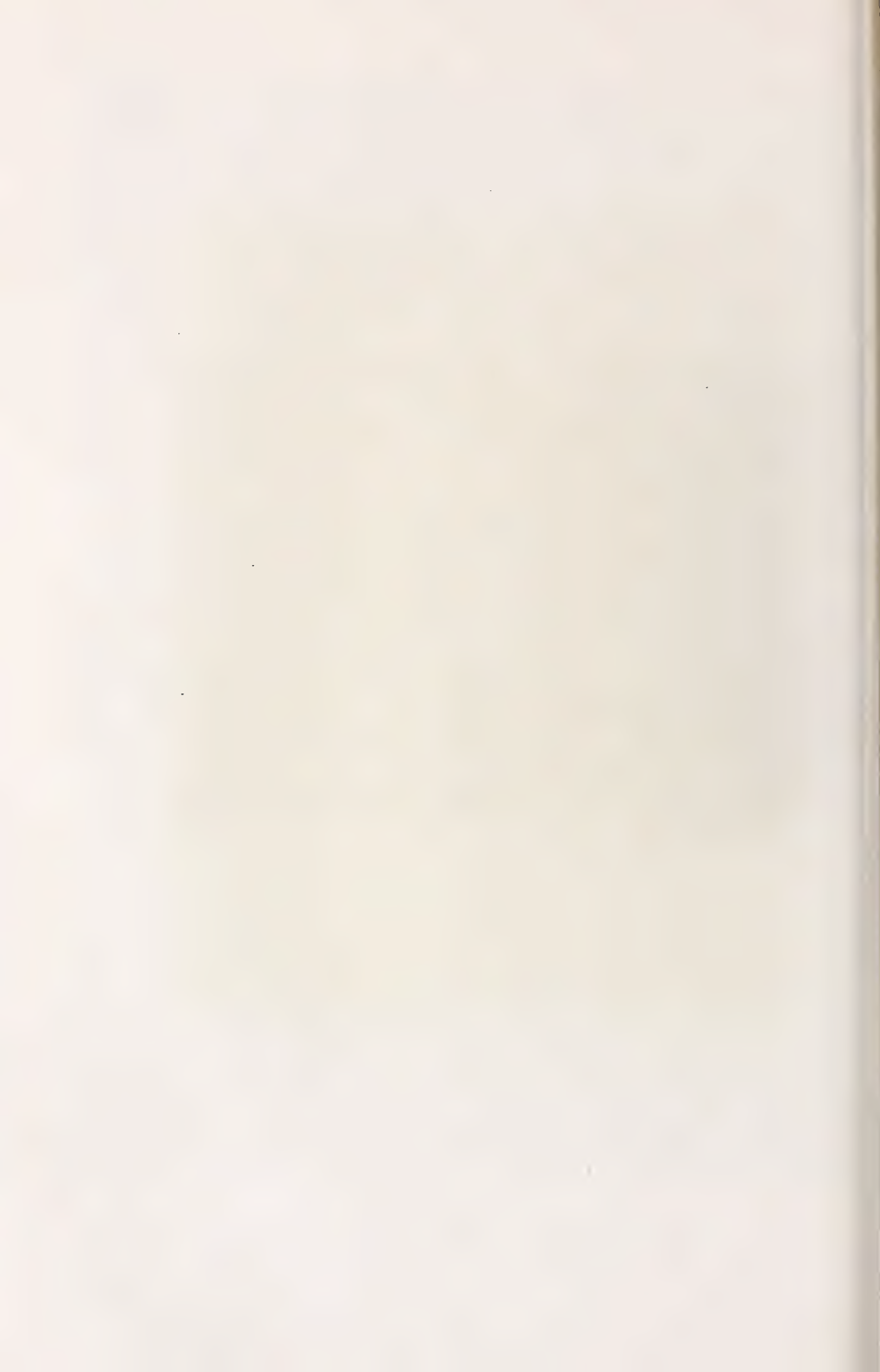
Fig. 576 — Testa della *Sibilla Delfica*.
(Fot. Anderson).

Tav. VIII. – Michelangelo: Testa della *Sibilla Delfica*, nella Cappella Sistina in Vaticano.

interroghi il testo della Legge, immota nella monumentale posa, ferma lo sguardo sul libro delle profezie; *Ezechiele* (figg. 582-583) s'avventa dal seggio, sbarrato di terrore l'occhio, in ascolto di voci profetiche. Un gemito curva la bocca sottile della *Sibilla Cumana* (fig. 584), ferita aperta dal dolore in quel volto di vecchia Parca, e la mano sinistra attenaglia fra le dita convulse il libro che racchiude le minacce del destino; si protende dal

Fig. 577 — M.: Putti leggenti presso la *Sibilla Delfica*.
(Fig. Anderson).

seggio a tracciar sopra una tavola le parole della profezia, *Daniele* (figg. 585-586), forma gigante, occhi di mistero, socchiusi: vivente enigma. Profilo d'ombra, il volto chino della *Sibilla Persica* (figg. 587-588) affatica gli occhi consunti di maga sul libro della sorte. Il rilievo delle marmoree forme di Michelangelo, espresso soprattutto dalle curve del drappo sulla testa china, del manto sul torso gibboso, da cui scivolano, torpidi serpenti, le pieghe cilindrate e massicce, si perde nel volto: velo d'ombra, incorporeo sul fondo lucente del marmo e delle bianche pagine.

Fig. 578 — M.: *Il Profeta Isaia.*
(Fot. Anderson).

Fig. 579 — M.: Genietto presso il *Profeta Isaja*.
(Fot. Anderson)

Fig. 586 — M.: Testa del *Profeta Isaja*.
(Fot. Anderson).

Fig. 581 — M.: *La Sibilla Eritrea.*
(Fot. Anderson).

Fig. 582 — M.: *Il Profeta Ezechiele.*
(Fot. Anderson).

Fig. 583 — M.: Testa del *Profeta Ezechiele.*
(Fot. Anderson).

Fig. 584 — *La Sibilla Cumana.*
(Fot. Anderson).

Fig. 585 — **M.:** *Il Profeta Daniele.*
(Fot. Anderson).

Fig. 586 — M.: Putto che sorregge il libro del *Profeta Daniele.*
(Fot. Anderson).

Fig. 587 — M.: *La Sibilla Persica.*
(Fot. Anderson).

Fig. 588 — M.: Testa della *Sibilla Persica*.
(Fot. Anderson).

Geremia (fig. 589-590) in pianto sul destino dell'uomo, attratto lo sguardo a terra come verso profondità d'abisso, serrate le

Fig. 589 — M.: *Il* ***Profeta*** *Geremia.*
(Fot. Anderson).

labbra dalla forte mano a soffocare il grido del dolore, ci si presenta come l'immagine eterna di Michelangelo e della sua eroica anima, assillata dalla visione del destino, votata al do-

lore, deserta e incompresa nel mondo umanistico di Roma. Il ferreo incrocio delle gambe accentua l'abbattimento della

Fig. 590 — M.: Testa del *Profeta Geremia*.
(Fot. Anderson).

erculea persona, della leonina testa grondante, degli occhi oscurati e cavi, della mano abbandonata sul ginocchio, stroncata,

delle massicce spalle che il peso dell'affanno curva verso terra: ombre di lutto, linee di funebre abbandono ripetute dalle due

Fig. 591 — M.: *La Sibilla Libica.*
(Fot. Anderson).

figure dei genii. Tra questa sublime cariatide curva sotto il peso dell'affanno, e la *Sibilla Libica* (figg. 591-592), che snoda con

guizzi profondi la spira dell'agile forma dai piedi tenaci alle braccia reggenti il libro,[1] s'ingloba, nel lato breve del soffitto, il colosso marmoreo di *Giona* (fig. 594), statua a tutto tondo, sradicata di schianto dalla parete, nello sforzo di strapparsi al gorgo che intorno le aggirano le roteanti forme della balena, dei genii, di un ramo investito dal vento. Con questo pietrificato

Fig. 592 — M. Particolare della *Sibilla Libica.*
(Fot. Anderson).

vortice, con questa prodigiosa scultura dipinta, che un urto formidabile smuove dalla sua base e sembra stia per ruinare nel vuoto come gigante macigno dall'orlo di un ciglione alpestre, Michelangelo chiude la serie dei Veggenti.[1]

Seguono ai Profeti, nelle lunette e nei triangoli sovrastanti alle lunette, le *Famiglie d'Israele* (figg. 595-596). Fermo il gomito

[1] Nella Raccolta Beruete a Madrid è una serie di studi per la testa e l'atteggiamento a spira della *Sibilla Libica* (fig. 593); nella Raccolta dell'Ashmolean Museum ad Oxford, fra molti schizzi per la Tomba di papa Giulio, il disegno di un genietto presso questa Sibilla (fig. 496).

Fig. 593 — M.: Studio per la *Sibilla Libica.* Raccolta Beruete a Madrid. (Dal Brinckmann).

Fig. 594 — M.: *Il Profeta Giona.*
(Fot. Anderson).

sul piano marmoreo delle ginocchia, sigillate le labbra dalla stretta tenace della mano, immagine del Silenzio nella sua ipnotica fissità di veggente, *Roboam* (fig. 597) si stringe al fanciullo chino, figura di genio che, spenta la face, s'incurvi sul gelido marmo di un sepolcro. E la costruzione del gruppo, tratto da un blocco piramidale, a larghi piani, ad acuti spigoli, prende posto tra le più solenni architetture di Michelangelo.

Fig. 595 — M.: Triangoli raffiguranti le *Famiglie d'Israele*: *Ezechia*. (Fot. Anderson).

Tre figure, disposte a cerchio nel campo di un altro triangolo, compongono il gruppo della *Famiglia di Josia* (fig. 598). Di fronte al silenico profilo dell'uomo, si eleva, personificazione di Mistero, la figura della donna (fig. 599), che, irrigidita da un sonno di sonnambula, vigile, nel sonno, l'istinto materno, stringe entro la cerchia protettrice delle braccia il figlio dormiente.

Le figure secondarie scompaiono, inghiottite dall'ombra, nel triangolo di *Asa* (fig. 600), dominato dall'alta figura scrosciante

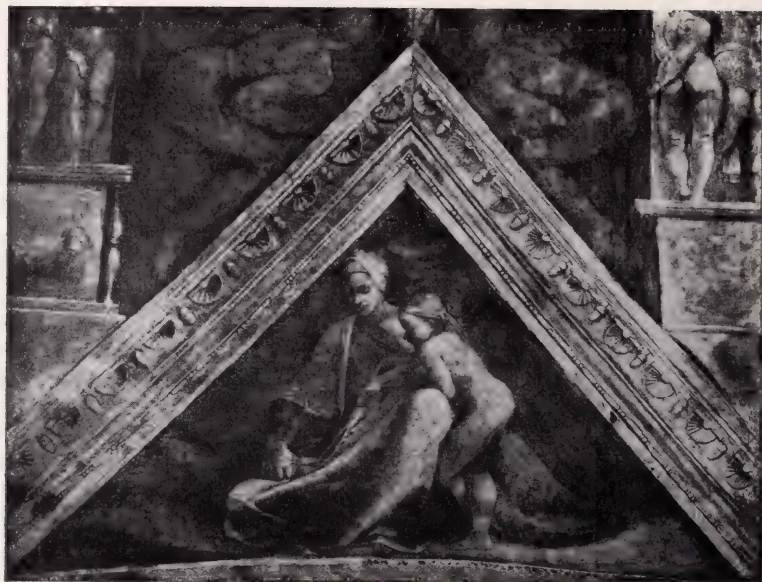



Fig. 596 — M.: Come sopra: *Salomone.*
(Fot. Anderson).

Fig. 597 — M.: Come sopra: *Roboam.*
(Fot. Anderson).

Fig. 598 — Come sopra: *Josia*.
(Fot. Anderson).

Fig. 599 — M.: Particolare del triangolo precedente.
(Fot. Anderson).

Fig. 600 — M.: Triangoli raffiguranti le *Famiglie d'Israele: Asa.*
(Fot. Anderson).

Fig. 601 — M.: Come sopra: *Jesse.*
(Fot. Anderson).

della donna, mentre il capostipite della famiglia di Maria, *Jesse* (fig. 601), seduto coi piedi in croce lungo la bisettrice del triangolo, immoto, in atteggiamento frontale d'idolo arcaico, esprime nella grandiosa fissità della posa tirata a piombo la gloria della sua discendenza: gli occhi sembrano contemplare, senza gaudio, impassibili, la visione dell'albero che per gli infiniti rami produrrà il fiore di Jesse: Maria. Costretta a una schematica stasi, la figura ci riconduce al regno delle Sfingi.

Nelle lunette (figg. 602-613), i gruppi delle *Famiglie d'Israele*

Fig. 602 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

seggono sopra gli alti gradi di una base marmorea che sostiene le tavole con iscrizioni indicanti i nomi dei personaggi rappresentati nelle lunette e nel triangolo che ad esse s'imposta. Michelangelo curva in simmetria, nella lunetta di *Sadoch* (fig. 614), le masse delle figure, come giganti volute architettoniche, alla cui gravità s'opponga lo slancio delle volute che reggon la tabella appesa; disegna possenti mensole con le figure di *Abiud* e di *Eliachim* (fig. 615); rotea all'unisono due spire vertiginose nei gruppi di *Jechonia* e *Salathiel* (figg. 616-617) stretti agli erculei fanciulli; oppone, in poderoso contrasto di forze, la tensione creata

dall'appiombo del manto di *Josaphat* al mulinello del gruppo di *Joram* (figg. 618-619), che ripete, nelle forme avvinghiate di donna

Fig. 603 — Particolare della lunetta precedente.
(Fot. Anderson).

e fanciulli, l'intreccio a spira dell'affresco raffigurante l'*Adorazione del Serpente di bronzo*. Tra le più ammirabili costruzioni marmoree di Michelangelo sono le figure della lunetta di

Abias (figg. 620-622), l'una costretta a posa angolare nella sua estrema tensione in altezza; l'altra, vinta dal letargo che abbatte le forme erculee di Michelangelo, e disegnata a larghi e complessi piani da un incrocio rettilineo di gambe, di braccia, di chiome: opposizione, fra le due immagini, di forme tese verso l'alto, gravanti al basso; stirate da slancio erculeo, o da pondo inerte. Tutta la vita delle costruzioni di Michelangelo è in

Fig. 604 — M.: Lunetta di *Achim* e di *Eliud*
(Fot. Anderson).

questo contrasto di forze. Un abisso sembra aprirsi ai piedi di *Giacobbe* (figg. 623624), i cui occhi, ingranditi dall'incubo, ardono come tetre lampade nell'ombra del volto: luce sinistra ripercossa dagli occhi della donna che spiano affascinati il volto di quella vivente statua del Terrore.[1]

---

[1] Una serie di schizzi (figg. 625-626) per la volta della Sistina, e soprattutto per le figure delle lunette, si vede nella Galleria dell'Università di Oxford, tracciata con segni rapidi, nervosi, tutti angoli e spezzature. Particolare studio dedica Michelangelo all'architettonica posa della donna addormentata, nella lunetta di *Abias*.

In casa Buonarroti è uno studio per la lunetta di *Osia* (fig. 627): la donna curva, come da profondo sopore, sul figlio dormiente. Si nota qualche modificazione, soprattutto nell'acconciatura e nell'occhio semiaperto. Velato dalle palpebre esso appare invece, come nell'affresco, nel bellissimo studio parziale, sullo stesso foglio, dove lo sguardo è interamente ombrato dalla frangia delle ciglia lunghissime. Il profilo, a matita rossa, uguaglia in bellezza i più celebri tipi d'efebo michelangiolesco.

Fig. 605 — M.: Particolare della lunetta precedente.
(Fot. Anderson).

* * *

La serie degli studi per una *Resurrezione di Cristo* s'inizia con il disegno a matita nera nel British Museum (figg. 628), circa il tempo della cappella medicea. Nel Quattrocento, Cristo sorge dal sarcofago coi segni della vittoria; nel Cinquecento, Fra' Bartolommeo l'inalbera come simulacro sopra un altare, sullo sfondo di una cappella; Tiziano ce lo mostra portato

Fig. 606 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

dal vento in un cielo di fiamma, lontano dalla terra; Michelangelo dispone in linea trasversa il sarcofago, e ai vertici del sarcofago i gruppi dei soldati in fuga, respinti dalla misteriosa forza che ha spalancata la tomba e che trascina con sè come vessillo il risorto. La fatica che opprime i corpi delle guardie, chini, indietreggianti in linee di estrema tensione, schiacciati al suolo, dà, per contrasto, valore al facile slancio del nudo tratto dall'aria verso il cielo. Non vi è forse altra forma di Michelangelo che esprima un movimento così spontaneo e fluido, senza scosse, senza lotta, di nave rapita dall'onda del

Fig. 607 — M.: Lunetta
(Fot. Anderson).

Fig. 608 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

Fig. 609 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

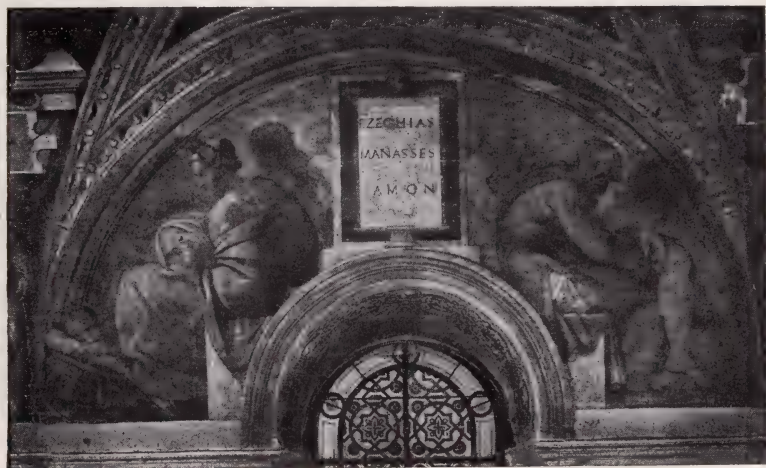



Fig. 610 -- Lunetta.
(Fot. Anderson).

Fig. 611 — M.: Particolare della lunetta precedente.
(Fot. Anderson).

mare. Le mani, i piedi incrociati, la testa riversa accennano appena un moto di spira, che forma la statuaria immagine in linee di raccolta eleganza, vicinissime a quelle del giovane schiavo, nel Louvre.

Cristo risorto è invece un lottatore nel disegno custodito dalla Biblioteca Reale di Windsor (fig. 629). Una gamba è ancora nel sarcofago, l'altra si puntella al suolo; le braccia tese verso l'alto, la testa riversa prendon lo slancio per l'ascesa;

Fig. 612 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

anche il sudario s'aggira a gorgo attorno l'atletica immagine che tutta si tende in un grido trionfale. La costruzione, prima svolta in altezza, ora si dilata, si espande nello spazio; i gruppi dei soldati, ancor immersi in profondo sonno o desti all'improvviso clamore, s'attorcono a sinistra in grappoli serpentini, mentre a destra son d'improvviso divulsi dallo slancio di un nudo che indietreggia come albero percosso dalla bufera, ripetendo in senso contrario il moto di Cristo, per scatenare dall'opposta direzione di forze, più irresistibile, l'effetto dinamico. Intorno a questa ammirabile figura, che sembra, indietreggiando, scagliar

Fig. 613 — M: Particolare della lunetta precedente.
(Fot. Anderson).

fulmini, due nudi dormono un sonno di piombo, uno poggia a un masso le braccia in croce, sogguardando quasi dietro un riparo, pronto alla difesa; dal lato opposto una guardia s'attorce com'angue allo scudo, che la sorregge nel sonno inquieto; altre s'aggrappano al sarcofago come naufraghi allo scafo di una nave: il fondo, teatro di rocce, grande e caotico, completa la vulcanica scena.

Nella stessa Biblioteca (fig. 630) si vede uno studio parziale

Fig. 614 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

per questa composizione. Il Risorto, con un piede sull'orlo del coperchio, l'altro sulla sponda del sarcofago, grava con la destra in basso come a cercar sostegno nello spessore dell'aria che s'addensi sotto la sua mano, e tende la sinistra in alto, con forza vittoriosa. La musculatura, da quel difficile equilibrio del corpo, trae portentoso risalto, segnata con rapidità dal tratto a matita interrotto, vibrante, sintetico.

In un disegno a matita rossa, nel Museo del Louvre (fig. 631), sono varianti notevoli: tutta la linea della composizione si sposta:

Fig. 615 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

Fig. 616 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

Fig. 617 — M.: Particolare della lunetta precedente.
(Fot. Anderson).

il Cristo esce dal centro, nel suo slancio obliquo verso l'alto; la guardia indietreggiante tocca con le spalle il margine del disegno, ed è seguita, nella sua faticosa tensione, da un nudo semisdraiato, riverso; l'intiero gruppo segna una linea di moto contraria a quella del Risorto. L'azione si scatena formidabile dal contrasto di due forze centrifughe, simultaneo e violento.

Uno studio per la figura del Cristo, a matita nera, è nella Biblioteca Reale di Windsor (fig. 632). Qui il movimento, che

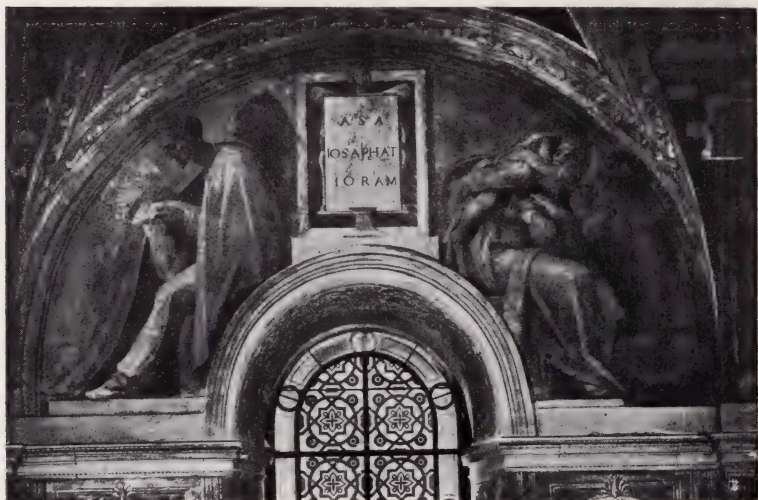



Fig. 618 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

nel disegno del British Museum si svolgeva in slancio obliquo, s'aggira a vortice nel vortice del drappo; le braccia roteanti si piegano al gomito, in un zig zag di lampo. Accentua il moto dei muscoli turgidi il lampeggiar della luce sul corpo gigante, sul volto che riflette la maestà vendicatrice del Cristo giudice.

Ancora uno studio per la figura del Cristo, nel Museo Britannico di Londra (fig. 633). Il movimento si svolge in arco, ma con maggiore freno; le gambe prima divaricate si accostano, e le braccia, tese verso l'alto, si equilibrano nei movimenti contrapposti: l'una, sollevata, impugna il vessillo, l'altra s'abbassa verso

Fig. 619 — M.: Particolare della lunetta precedente.
(Fot. Anderson).

terra, con la mano distesa sopra un invisibile sostegno di nubi, gravante dall'alto: il gesto e il volto severo preludono, più ancora che nel disegno precedente, al Cristo del *Giudizio finale.*

Più raccolto e profondo l'arco della figura in un altro studio a matita nera, nel Museo Britannico di Londra (fig. 634). Forme di soldati immersi nel sonno son accennate da un segno possente sebben lieve, tutto curve ed angoli che plasmano in tratti sintetici il rilievo delle masse. Le ombre avvivano i lampi di luce

Fig. 620 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

sul nudo Redentore, che poggia un piede sopra la cornice del sarcofago, l'altro sull'orlo del coperchio, e inarca la persona, piega il ginocchio, come i simboli del giorno e della notte sulle tombe medicee: le braccia piegate verso l'alto in una direzione stessa, quasi raggi di ruota, il vessillo che s'aggira intorno all'asta in volute marmoree così possenti come quelle delle mensole nel monumento di papa Giulio, segnano il culmine dell'architettura nel suo magnifico sviluppo in altezza.

Circa il 1529-30, dunque subito dopo gli studi per il *Cristo risorto,* Michelangiolo disegnò a matita rossa una composi-

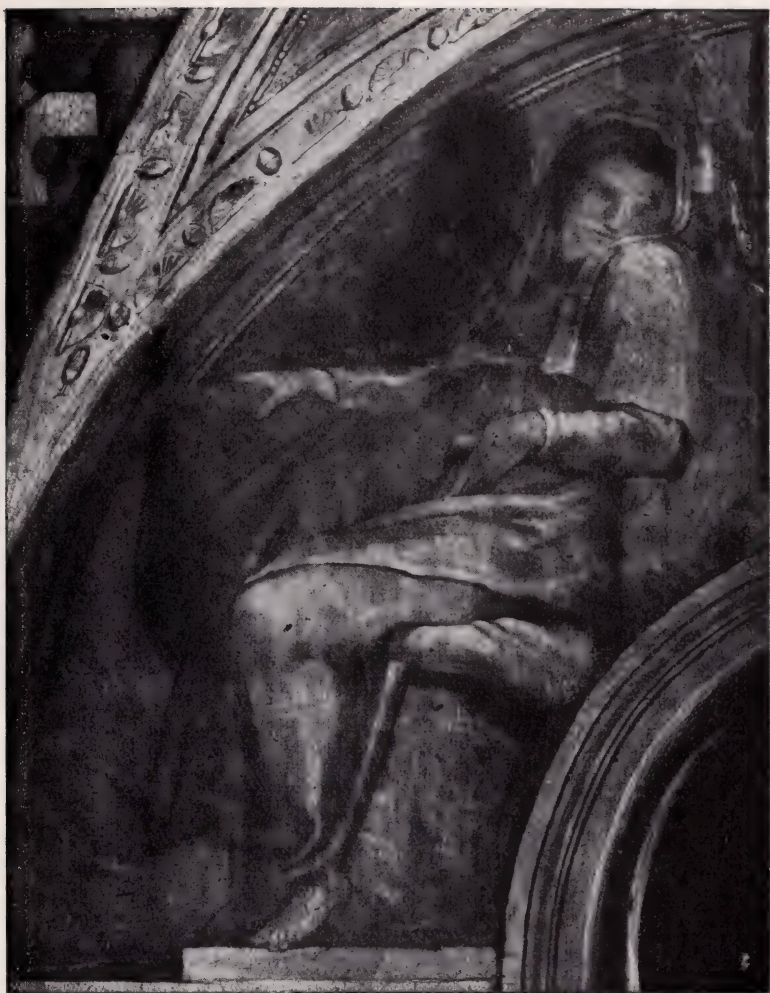



Fig. 621 — M.: Particolare della lunetta precedente.
(Fot. Anderson).

Fig. 622 — M.: Altro particolare.
(Fot. Anderson).

zione (fig. 635), ora nella Reale biblioteca di Windsor, copiata da Giulio Romano in un quadro della Galleria Borghese, a Roma. Un gruppo di nudi in corsa, tese le braccia, scocca frecce contro un bersaglio: sempre più slancio prendono i corpi dei più lontani, sempre più inclinati e vicini all'orizzontale, tanto che l'ultima figura muliebre non tocca terra, rapita a volo dal proprio impeto. Tutto il gruppo, nell'irruenza delle braccia tese e dei corpi, nel travolgente slancio della corsa, scocca verso il bersaglio con impeto di freccia, mentre due Amoretti carponi soffian

Fig. 623 — M.: Lunetta.
(Fot. Anderson).

dalle accese faci a tener desto l'ardore. La bella composizione allegorica è ancora tutta risonante delle voci di Michelangelo nella Cappella Sistina; le ampie chiome attorte in riccioli anguiformi sono le stesse che s'agitano sulle teste degli efebi nella vôlta, e tra gli efebi rivediamo il profilo acuto della donna che segue, senza più toccar terra, l'impeto di catapulta del gruppo.

Vicina di tempo al disegno dei *Saettatori* è la composizione del *Castigo di Prometeo*, nella Reale Biblioteca di Windsor (fig. 636), ove la matita nera modella le forme quasi per un grande altorilievo marmoreo. Una piattaforma di roccia tien prigioniera la

Fig. 624 — M.: Particolare della lunetta precedente.
(Fot. Anderson).

statua dell'eroe, con una gamba distesa ad arco, l'altra piegata al ginocchio, come l'Adamo nascente della Sistina e le statue allegoriche sulle Tombe medicee. La vasta base trascina lungo il suo lento pendio il corpo del prigioniero incatenato per un braccio alla roccia, e rende più faticoso lo sforzo della piccola

Fig. 625 — M.: Schizzi per le lunette della Sistina nella Galleria dell'Università di Oxford. (Dal Frey).

testa ostinata e cupa nel sollevarsi a difesa contro l'aquila, che ombra con l'immenso velario delle ali il corpo dell'atleta, vinto ribelle. L'immaginazione di Michelangelo è tutta presa dal dramma, che impersona la sua visione di un'umanità inutilmente eroica, e dopo aver lanciato come naufrago sopra un rot-

tame un corpo in vana lotta contro la forza brutale che lo schiaccia e lo dilania, trasforma un tronco d'albero, arso dal sole in quel deserto di roccia, spoglio e contorto, in maschera di ferocia e d'orrore.

La serie degli studi per la *Caduta di Fetonte*, già vicina alle

Fig. 626 — M.: Schizzi per le lunette della Sistina nella Galleria dell'Università di Oxford. (Dal Frey).

forme del *Giudizio*, s'inizia con un disegno a matita nera nel British Museum di Londra (fig. 637). La composizione si svolge in tre gruppi, in tre gradi. Sulla terra il fiume Eridano, in posa classica appoggiato all'urna, solleva il busto turgido come quello del Giorno sulle tombe medicee, per osservare, in calma olim-

Fig. 627 — M.: Studio di testa, nella Casa Buonarroti a Firenze.
(Fot. Braun.)

pica, la catastrofe, mentre le sorelle di Fetonte torcon le forme possenti, già prigioniere di sterpi irti e spinosi, che sembrano

Fig. 628 — M.: Studio per la *Resurrezione di Cristo* nel British Museum di Londra.
(Fot. Anderson).

trapiantati dalla dantesca selva dei Suicidi. Il carro, minuscola navicella, rotea nel vortice mortale dei cavalli e dell'efebo, lanciati nello spazio dal fulmine di Giove.

Una seconda fase della composizione si svolge sopra un foglio della Biblioteca Reale di Windsor (fig. 638), pure a matita nera, con tratto più nitido e sottile. Il vegliardo raffigurante il fiume non osserva la scena, ma il suo corpo immane tutto s'inarca, seguendo l'arco del braccio, sopra l'urna che rovescia l'acqua a fiotti, e ad essa volge l'iracondo profilo di Mosè; le sorelle di Fetonte torcono i vigorosi corpi che incarnano il sogno miche-

Fig. 629 — M.: Studio per la *Resurrezione di Cristo* nella Biblioteca Reale di Windsor.
(Dal Braun).

langiolesco di una femminilità erculea, destinata a dar vita a una stirpe di giganti; e sbarrano le braccia, urlando il proprio dolore. Non più in un gorgo s'aggira il carro precipitando dal cielo, ma si rovescia di colpo dietro il peso dei cavalli e di Fetonte travolti, piombanti a capofitto dall'alto con rapidità fulminea, sotto i colpi di Giove. Appena poggiato all'aquila, il vendicatore si aggira sino a disporsi, per angolo, sulla stessa linea obliqua di Fetonte: la mira, diretta e sicura, comunica

Fig. 630 — M.: Studio di *Cristo risorto*, nella Biblioteca Reale di Windsor.
(Dal Braun).

alla catastrofe la rapidità stessa della folgore lanciata dalla mano contro il carro del Sole. Per resistere all'impeto di Giove, l'aquila affonda gli artigli nella compatta nube che le forma piedistallo, e raggia intorno a sè le penne irte, come ventaglio di raffi. La forma di Giove, quadrata e greve nel primo schizzo, ora

Fig. 631 — M.: Studio per la *Resurrezione di Cristo*, nel Museo del Louvre.

si sviluppa in altezza, acuto vertice alla piramide slanciata della composizione.

L'unità architettonica della scena ancor aumenta nel disegno dell'Accademia di Venezia (fig. 639), più vicino alle forme del *Giudizio Universale*. Giove quasi raggiunge col piede il carro cui s'avventa con impeto di catapulta: lo slancio agile del dio, nel disegno di Windsor, ora si muta in opprimente peso di massa, in forza schiacciante; il carro precipita quasi a perpendicolo, scagliando nell'abisso, proprio sotto

Fig. 632 — M.: Studio per il *Cristo risorto*, nella Biblioteca Reale di Windsor. (Dal Frey).

Fig. 633 — M.: Studio per il *Cristo risorto,* nel British Museum di Londra.
(Fot. Anderson).

Fig. 634 — M.: Studio per il *Cristo risorto,* nel British Museum di Londra.
(Fot. Anderson).

la mira del vendicatore, Fetonte; e i cavalli si dividono in coppie, ai lati del carro, attanagliandosi, nella caduta, in spire convulse: le masse, così ripartite con regolarità architettonica e bilanciate, cadon dall'alto, con pesantezza di roccia, verso la terra, ove le Danaidi, umani tronchi appena abbozzati, si torcono sotto la morsa del dolore, come piante schiantate dalla violenza dell'uragano. E l'atletica figura virile, senza più gli attributi di fiume, tende a Fetonte le braccia poderose, seguendo l'asse

Fig. 635 — M.: *I Saettatori*, nella Biblioteca Reale di Windsor. (Dal Brinckmann).

mediano della composizione, che ha il suo cardine in Giove. La mole immensa del nudo, tesa in un grido, alza le braccia a scongiurar la ruina. La composizione, che nel disegno precedente si svolgeva in altezza, si allarga: il ritmo agile divien plumbeo e grave.

* * *

Il destino, che spinge gli uomini verso la sventura e la morte, si compie nell'affresco sulla parete d'altare: il *Giudizio* (fig. 640). Tutto spira collera e terrore: i demoni feroci, i dannati, le schiere degli eletti e dei santi, gli angeli e Cristo.

Un ciclo di anni è trascorso: Michelangelo ha scolpito le statue dei vinti Schiavi, il Mosè dagli occhi di folgore, per il monumento a Papa Giulio; la sua immaginazione, accesa di sempre più immensi sogni, ha ideato di elevar a gloria del Pontefice guerriero una montagna di marmo, un popolo di statue; ha creato la sublime architettura della Cappella medicea, a slanci e contrappesi, a cupe cornici sulla bianchezza gelida dei marmi, e temprate per lotte di giganti le forme poderose del Giorno,

Fig. 636 — M.: *Prometeo*, nella Biblioteca Reale di Windsor. (Dal Braun).

sempre più formidabile, scatenando dalle masse la vita. Le mani di Giuliano de' Medici sono diverse da quelle che Michelangelo scolpiva per le statue giovanili: secche, con articolazioni taglienti, ferree; i lineamenti s'infossano come adunghiati alle radici da ombre intense, vigorosamente addentrati nel piano del volto: fili d'acciaio sembrano orlare le angosciate labbra dell'Aurora; sempre più profondi la lotta e il dolore scavano solchi nelle carni delle atletiche creature, sempre più i contorni s'incidono ferrei. A questa energia delle linee e dei rilievi (figg. 641-642), rispondono le statue che popolano il *Giudizio Finale*. L'ombra determina con nuova potenza

Fig. 637 — M.: Studio per la *Caduta di Fetonte* nel British Museum di Londra.
(Fot. Anderson).

Fig. 638 — M.: Studio per la *Caduta di Fetonte*
nella Biblioteca Reale di Windsor.
(Dal Braun).

Fig. 639 — M.: Studio per la *Caduta di Fetonte*, nell'Accademia di Venezia. (Dal Brinckmann).

Fig. 640 — M.: *Il Giudizio Universale,* nella Cappella Sistina.
(Fot. Alinari).

Fig. 641 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Anderson).

Fig. 642 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Anderson).

Fig. 643 — M.: Particolare del *Giudizio Universale* (Fot. Anderson).

Fig. 644 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Anderson).

scultoria i lineamenti della Vergine (fig. 643), infossando i limiti delle guance; affila e distacca dalla profondità dell'occhio le tese palpebre marmoree, flette e appunta le labbra corrucciate; il labbro inferiore di Sebastiano (fig. 644), proteso, s'inarca come balestra; un piano rettilineo, in continuità del piano frontale, ingrandisce i lineamenti come quelli della statua di Lia sulla Tomba di Papa Giulio, e imprime loro, con l'architettonica

Fig. 645 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Alinari).

grandezza delle masse, un'austerità minacciosa, una tensione d'ira repressa che stia per scatenarsi terribile, d'arco pronto a scoccare: la stessa tensione che addentra nel piano delle guance il profilo rigido di Bruto, foggiato dalle mani di Michelangelo nello stesso plasma eroico di cui si formano gli atleti del *Giudizio:* i vendicatori.

Nella vôlta, le singole immagini, elementi della grande architettura, s'isolano dai fondi, una ad una: i profeti nelle nicchie

Fig. 646 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Anderson)

Fig. 647 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Anderson).

e i geni che si movono intorno a loro, eco e complemento delle loro pose, i nudi agli angoli dei quadri biblici, i naufraghi nel *Diluvio,* dove i gruppi complessi si scindono in tutti i loro elementi, sono nitidamente individuati: una sola eccezione: la folla degli idolatri, ritorta mole unica. Nel *Giudizio,* l'occhio a fatica dissocia i grappoli immani delle forme: solo grandeggia

Fig. 648 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.* (Fot. Alinari).

nel centro, isolata mediante l'alone (fig. 645), l'immagine di Cristo eternata nel gesto che sprofonda i Colpevoli (fig. 646-647).

Dal piano di base, tutto indaco d'ombre, giallo ignivomo di luce, avanzano le masse rocciose con impeto di nembi che la bufera aduni e squarci a vicenda sull'azzurro incandescente del cielo: le turbe dei santi, strette al Giudice, scagliate contro di Lui con impeto accusatore (figg. 648-650) — tumulto, grido di vendetta, in cui mille corpi s'aggrovigliano, mille voci si fondono — arrestate di colpo dalla luce dell'alone, chiudono il

Fig. 649 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Alinari)

Dig. 650 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Anderson).

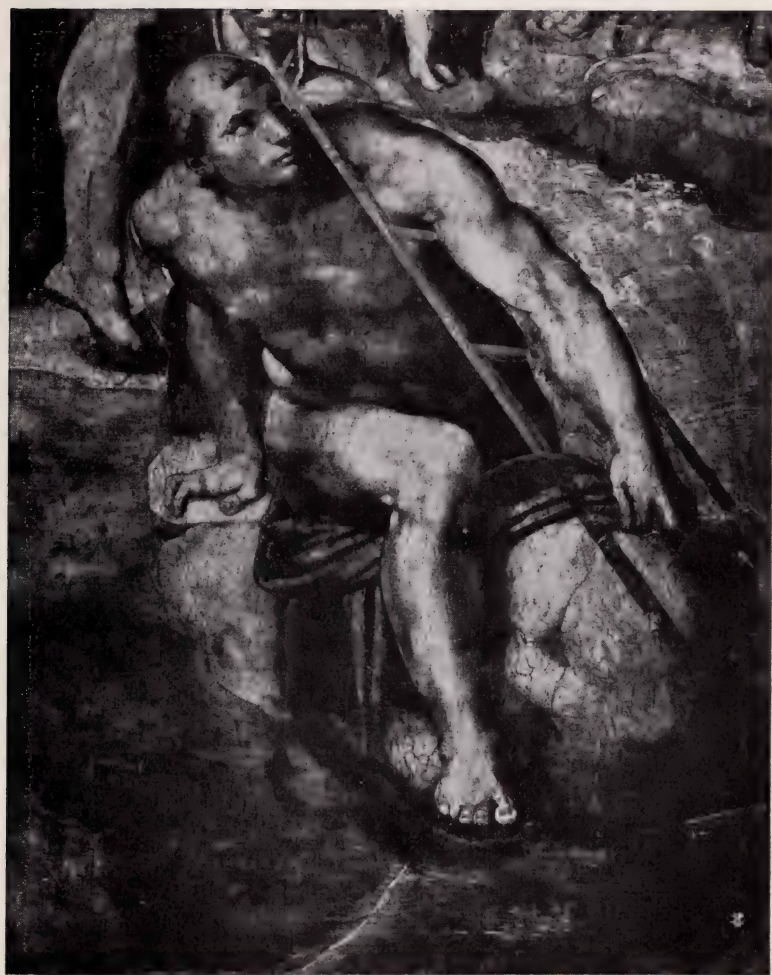



Fig. 651 — M.: Particolare del *Giudizio Un versale.*
(Fot. Anderson).

Cristo in una tempestosa corona, di cui i Santi Lorenzo (fig. 651) e Bartolomeo (fig. 652), indietreggiando sulle nubi, formano il nodo. Dal fondo piatto dell' aureola straripano le folle, che s'ingurgitano, si urtano, s'intrecciano nello spazio.

Gruppi di risorti ascendono al cielo (figg. 653-658), aiutati dalle braccia di atletici angeli, che sembrano, protesi sopra una ripa, attrarre, a forza di funi, i corpi dalla profondità di un

Fig. 652 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Anderson).

abisso; i reprobi, percossi dagli angeli in alto (fig. 659), intrecciano coi demoni viluppi selvaggi; gli angeli scagliano all'unisono le tube verso la terra (fig. 660), sospesi come nembo di tempesta sopra il sulfureo orizzonte. Due gruppi si contrappongono ai lati di questi araldi di vendetta: il gruppo di due eletti trascinati di peso, con erculea fatica, verso l'alto, da un angelo atleta; il gruppo del dannato, che i demoni trascinano verso l'abisso, aggrappati ai suoi piedi come piombo a un cadavere che si getti nel mare. Gli scogli e i redivivi (fig. 661), ancor

Fig. 653 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Anderson).

Fig. 654 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Alinari).

Fig. 655 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Alinari).

Fig. 656 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Alinari).

Fig. 657 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Alinari)

Fig. 658 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Alinari).

immedesimati, nell'ombra che li involge, alla terra; Caronte e il suo carico, che frana, muraglia corrosa, sulla riva (fig. 662-663), chiudono in basso, con Minosse (fig. 664), la scena del *Giudizio*; due gruppi di angeli che portano verso Cristo, testimoni d'accusa al tribunale divino, i simboli della passione, la chiudono in alto: la distribuzione delle statuarie immagini riflette il genio

Fig. 659 — M.: Particolare del *Giudizio Universale* (Fot. Alinari).

del grande scultore architetto, che sa contrapporre ed equilibrare le masse, esaltando per contrasti di forze la vita dell'organismo.

Giotto, al Cristo nell'affresco della Cappella degli Scrovegni, aveva dato la serena maestà del giudice divino, l'Angelico tutta la dolcezza del suo spirito mistico, Fra' Bartolommeo l'enfasi, nei gesti, della sua oratoria di monaco domenicano; Michelangelo gli infonde la violenza grandiosa del gesto, che scatena la folgore e inabissa i colpevoli. La piaga del costato rivela in quel

Fig. 660 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Alinari).

Fig. 661 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Alinari).

Fig. 662 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Anderson).

Fig. 663 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Alinari).

Fig. 664 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fig. Anderson).

Fig. 665 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Anderson).

giovane atletico Gehova, il Martire Dio, ma, come la croce e la colonna, portate dal turbine degli angeli, il segno di misericordia è termine di accusa. L'impeto delle sopraggiungenti folle si frange all'orlo del nimbo di luce che attornia il Dio, la cui mano sospesa, in ritmo grave e terribile, a contrasto con l'irruenza delle orde attornianti, scaglia la maledizione eterna sopra i colpevoli. Non la radiosa serenità dei beati di Giotto, non le

Fig. 666 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Anderson).

mistiche turbe fiorite di tinte lievi dall'Angelico, e neppure la sofferenza d'estasi espressa dalla luce degli occhi che i beati di Luca Signorelli levano con impeto al cielo: l'anima di Michelangelo sente della vita solo la tragica grandezza, l'annichilimento dell'uomo schiacciato da forze invincibili, lui, gigante e vinto, eroe impotente.

I Santi accusano (fig. 665): armati degli strumenti del proprio martirio (fig. 666), gridan vendetta contro i colpevoli; e

Fig. 667 — M.: Particolare del *Giudizio Universale* (Fot. Anderson).

Sebastiano, tese le braccia come a un invisibile arco, sembra scoccar da esso le frecce. La folla accusatrice inoltra, s'incalza verso il Tribunale divino: turbine di vendetta, davanti al quale si ritrae, con moto pauroso, la Vergine, mentre una santa, gigante seminuda (fig. 667), a sè raccoglie con slancio di Niobe una giovane impaurita. Le turbe degli angeli, genii di tempesta, senz'ali, con occhi sbarrati di terrore o cupi d'ira, si ag

Fig. 668 — M.: Particolare del *Giudizio Universale*.
(Fot. Anderson).

grappano, travolte dal proprio erculeo sforzo, alla Croce, albero gigante, sradicato, con impeto sovrumano, dalla terra (fig. 668); roteano intorno alla Colonna (fig. 669), freccian lo spazio portando la corona di spine: gli araldi (fig. 670) avventano come spade verso la terra sconvolta le tube che chiamano gli uomini, di nuovo, alla passione, all'ira, al dolore, condanna eterna dell'umanità; sempre più dal tumulto si scatena l'energia delle forme, l'effetto dinamico dalle masse rotanti. Ma un tragico

Fig. 669 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Anderson).

Fig. 670 — M.: Particolare del *Giudizio Universale.*
(Fot. Anderson).

gruppo segna il culmine di quest'incubo vissuto dall'anima di Michelangelo: il gruppo già accennato dei demoni che trascinano un reprobo all'Inferno (fig. 671), avvincendone di anella serpentine le poderose membra, componendo una colonna tortile che snoda i suoi giri con formidabile lentezza. Curvo su se stesso, schiacciato dal peso della maledizione, conserte le braccia, poggiato il volto a una mano, il gigante contempla l'abisso che l'attende. E chi l'abbia una volta veduto mai potrà dimenticare quel volto a metà nascosto dalla grande mano, l'occhio sbarrato dal terrore, la bocca, palpitante ferita, la fronte adunghiata da spasimo. Immagine di rimorso e di follia, il vinto colosso rimane nel nostro ricordo come la più lacerante nota del *Dies irae* di Michelangelo.[1]

---

[1] Un disegno in Casa Buonarroti (fig. 672), a matita, con qualche tratto di penna, ci fa conoscere una primitiva idea di Michelangelo per il *Giudizio*. Il gesto vendicatore è già fissato nella sua enfasi terribile: Cristo, centro della scena, sembra scagliare fulmini dalla destra, mentre intorno a lui la bufera travolge, con dantesca violenza, un atletico popolo di eletti. La Vergine non si stringe al Cristo paurosa, come a cercar riparo dalle schiaccianti masse che inoltrano, armate di simboli di martirio, verso il gruppo divino, ma a lui si protende ginocchia piegate, implorando; in basso si svolge la lotta tra i demoni e i dannati; calano forme giganti, sotto colpi di maglio, verso l'abisso; in un angolo, un mucchietto di redivivi sorge dalla tomba. Pochissimi i riscontri di figure e di gruppi tra l'affresco e questo schizzo ammirabile, dove le forme nella piccolezza delle dimensioni si staccan dal fondo con prodigioso rilievo di piani, in un immane groviglio di membra erculee. Gli angeli tubicini, non raccolti in gruppo monumentale, come nell'affresco, s''avventano verso la terra con fragor di tempesta.

Nel disegno Bonnat a Bayonne (fig. 673) è indicata una minor cerchia di figure intorno al Cristo giudice. Curva, con sguardi d'orrore o d'ira, con gesti di minaccia, raccolta in blocco, una cerchia di martiri grava, sospeso macigno, sopra l'abisso. Simile a questo è un disegno (fig. 674) di Cristo vendicatore e di alcuni gruppi di Santi nella Galleria degli Uffizî.

Ancora un disegno nel British Museum, di santi e di dannati (fig. 675). Sotto il gruppo di martiri che comprende Sebastiano, atletici angeli martellano coi pugni chiusi, come con magli di ferro, i dannati per inabissarli; altri precipitano, trascinati dai demoni. I più erculei schiavi del monumento di Papa Giulio tornano al nostro pensiero quando osserviamo lo stupendo torso di lottatore, in alto del foglio.

L'occhio di chi guarda il disegno (fig. 676) per angeli coi simboli della Passione nel British Museum, s'arresta sopra la figura nell'angolo, stesa in linea orizzontale, esprimente energia sovrumana nei muscoli turgidi. Protese le braccia conserte, proteso il volto di acuta sagoma, abbacinati gli occhi dalla luce, la gigante immagine fende, con impeto di bolide, lo spazio: apparizione tra le più grandi del tempestoso mondo di Michelangelo.

Ricordiamo ancora, nella Biblioteca Reale di Windsor (fig. 677), fra gli altri schizzi per il *Giudizio*, un ripetuto schizzo del gruppo composto da un angelo atleta e dal grappolo di risorti che l'angelo trae a sè con erculea fatica, come sradicandoli a viva forza dalla terra. Un altro disegno del British Museum studia l'erculeo gioco muscolare dell'angelo che si curva come sull'orlo di un abisso per sollevare i risorti (fig. 678).

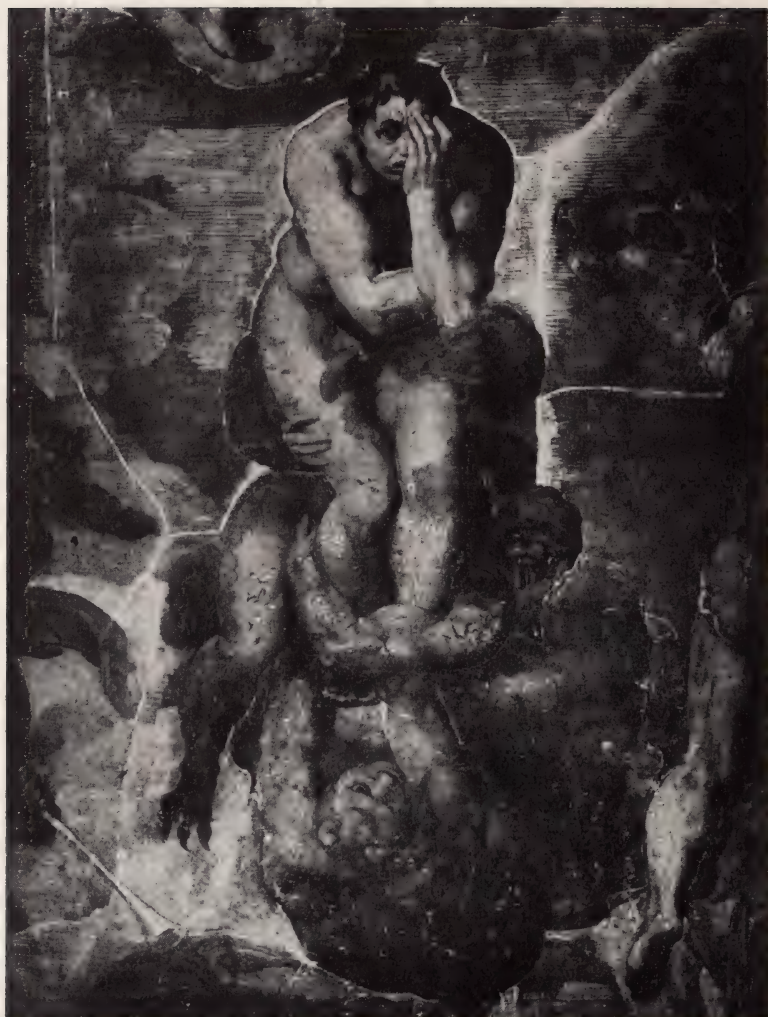



Fig. 671 — M.: Particolare del *Giudizio Universale* (Fot. Anderson).

Fig. 672 — M.: Studi per il *Giudizio Universale* nella Casa Buonarroti a Firenze.
(Fot. Braun.)

* * *

A poca distanza di tempo dalla pittura del *Giudizio* Michelangelo formò tutta una serie di studi per una *Crocefissione*.

Fig. 673 — M.: Studio per il *Giudizio Universale* nella Raccolta Bonnat.

Tre immagini statuarie compongono, in una solitudine tragica, il dramma, in un foglio del Museo del Louvre (fig. 679). Il fondo è indeterminato, grigio, uguale, come il piano di marmo da cui sempre si staccano le forme scultorie di Miche-

langelo, come il cielo turchino e compatto del *Giudizio Finale*. Le ombre s'addensano, a tratti ricurvi, lungo i profili delle immagini, determinando uno stacco a tutto tondo dal piano di base. E chiazze d'ombra disegnano il rilievo dei muscoli nel torso torturato, nelle gambe possenti, l'ossatura del volto che

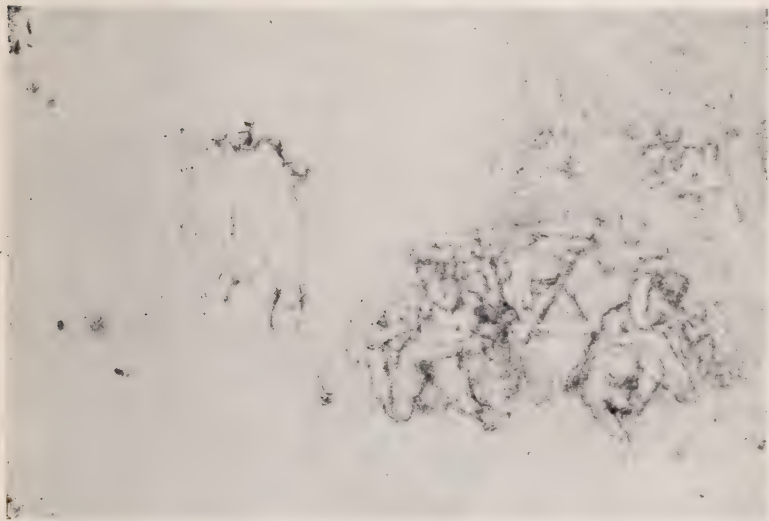



Fig. 674 — M.: Studî per il *Giudizio Universale* nella Galleria degli Uffizî a Firenze.

la morte prossima crivella d'incavi, mantenendo accesa la scintilla dello sguardo.

Durante tutto il Quattrocento, anzi in Firenze sin dal Trecento, dall'augusta serenità dell'arte giottesca, l'Italia rappresenta Cristo con le braccia stese, quasi orizzontalmente, sulla croce, la testa all'altezza delle braccia; così Masaccio, così Pietro Perugino, così lo stesso impetuoso Donatello. E i pittori del Cinquecento, Fra' Bartolommeo nei disegni, Raffaello nel quadro Mond, Tiziano nel quadro di Ancona, seguono lo stesso schema. Michelangelo invece, pur mantenendo le braccia della croce orizzontali, raggiunge un effetto drammatico simile a quello secoli avanti ottenuto da Giovanni Pisano coi

Fig. 675 — M.: Studi per il *Giudizio Universale* nel British Museum di Londra.

Fig. 676 — M.: Studî per il *Giudizio Universale*, nel British Museum di Londra. (Dal Braun).

suoi Crocefissi inabissati lungo l'asta delle alte croci a sbarre oblique: il peso del Cristo di Michelangelo grava sulle braccia confitte, che si levano così in alto con impeto di rami dal tronco di un albero, e oppongono, in potente contrasto energetico, il loro slancio verso il cielo al gravar del corpo attratto verso terra, della testa inabissata tra le spalle: aumentano la forza del contrasto due immagini assistenti chine in curve sincrone verso la croce, come piante che l'uragano attragga a fatica,

Fig. 677 — M.: Schizzi per il *Giudizio Universale* nella Biblioteca Reale di Windsor. (Dal Frey).

ma ineluttabilmente, nel suo vortice. L'immagine di Giovanni, appena abbozzata con ombre rare e leggiere, come statua coperta da un lieve drappo, appare più grandiosa e possente traverso quel velo.

Altri studi di *Crocefissione* si vedono nella Biblioteca Reale di Windsor e nel British Museum. Il primo di essi (fig. 680), con ombre pesanti, è opera intermedia fra il *Giudizio Universale* e gli affreschi nella Cappella Paolina: l'immagine di Giovanni, oppressa da raccapriccio, nella forte ossatura del teschio, evoca

i risorti che s'innalzano verso il cielo cupo dalla melma terrestre, e più il gruppo delle donne nella *Crocefissione* di San Pietro; la Vergine, che sprofonda il volto nella morsa delle mani incrociate, è compagna alle atletiche martiri della Cappella Sistina. Affatto simile è un altro studio della Biblioteca di Windsor (fig. 681), con le figure di Giovanni e della Vergine appena

Fig. 678 — M.: Studio per il *Giudizio Universale* nel British Museum di Londra. (Fot. Anderson).

abbozzate, e con un mutamento notevole nella rapida obliquità dei bracci di croce, che traggono in alto, con impeto lacerante, le braccia del Martire.

Nello schizzo del British Museum (fig. 682), velato disegno che alla forma della Vergine dà parvenza di statua appena abbozzata, Maria e Giovanni s'avvinghiano al Cristo, e il gruppo, nelle sue gravi linee piombanti, di lutto, si raccoglie in tragica unità. In questo disegno, il Cristo, prima alto da terra, discende tanto che sembra sorretto dalle braccia del Discepolo

Fig. 679 — M.: Studio per una *Crocefissione*, nel Louvre.
(Dal Brinckmann).

e della Madre; così nell'altro meraviglioso schizzo della Biblioteca Reale di Windsor,[1] dove si ripete il contrasto tra il corpo gravante in basso e le braccia tese sulle sbarre oblique della croce verso il cielo: la forma sembra lacerarsi in quell'urto di forze opposte. La Vergine e Giovanni, qui staccati dalla croce, immensi come tutte le immagini non compiute dallo scalpello o dalla matita michelangiolesca, confermano la data del ciclo di studi poco dopo il *Giudizio Finale*. Ricordiamo ancora l'altro disegno, nel British Museum, dove, staccata dal Cristo, la Madre s'annicchia nel manto come travolta dalla bufera e Giovanni si protende con impeto di lottatore, di ribelle all'avverso destino.

* * *

I blocchi marmorei delle immagini, frantumati, nel *Giudizio Universale*, da una forza dominante (il gesto dell'Eterno che separa i reprobi dagli eletti), nella *Conversione di S. Paolo* (fig. 683), sulle pareti della Cappella Paolina, si disgregano, percossi dalla folgore che l'Eterno scatena ad abbacinar gli occhi del duce caduto. Masse di corpi statuari dai lati accorrono al centro, dall'alto calano verso la terra, donde, con un balzo, il cavallo inalberato di Paolo sembra dar la scalata al cielo: urto di venti contrarii, di forze opposte, che di per sè esprime spavento, ira, tempesta. La composizione è tuttavia semplificata rispetto a quella del *Giudizio*: gli angeli si dispongono come burrascoso nimbo intorno all'Eterno, e la linea dei soldati di Paolo, ristretta al primo piano, s'inarca in una conca di spavento e di morte, da cui solo si strappa, con improvviso slancio, il cavallo: la terra, seguendo la curva del Duce caduto, par che s'apra, squarciata dal fulmine. L'architettura delle figure è ciclopica; sembrano uscite da un rocco di colonna, specialmente le due ultime a sinistra, vedute da tergo: nonostante

---

[1] Pubblicato da Karl Frey nel primo volume dei *Disegni di Michelangelo*, a pag. 129.

Fig. 680 — M.: Studio per una *Crocefissione*, nella Biblioteca di Windsor.
(Dal Brinckmann)

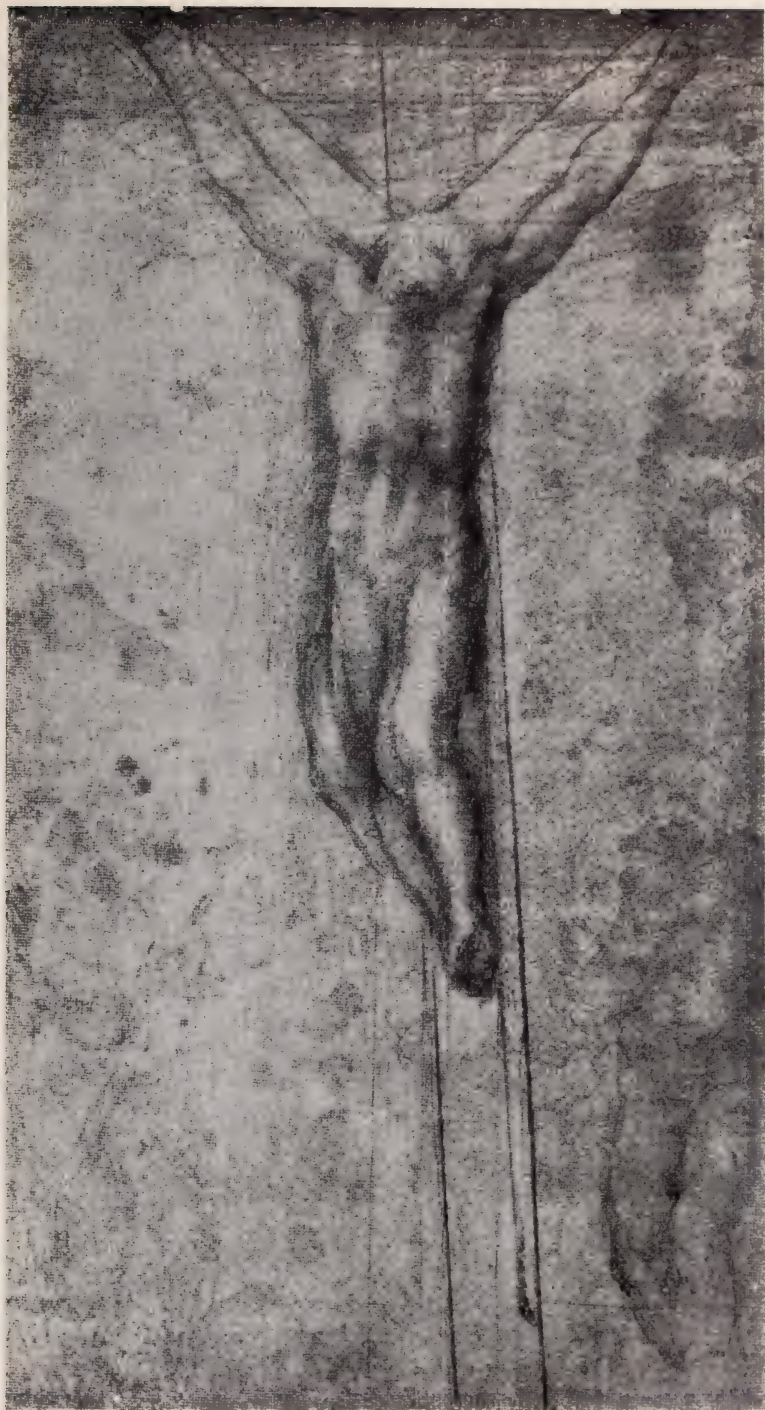



Fig. 681 — M.: Studio per una *Crocefissione*, nella Biblioteca Reale di Windsor. (Dal Brinkmann).

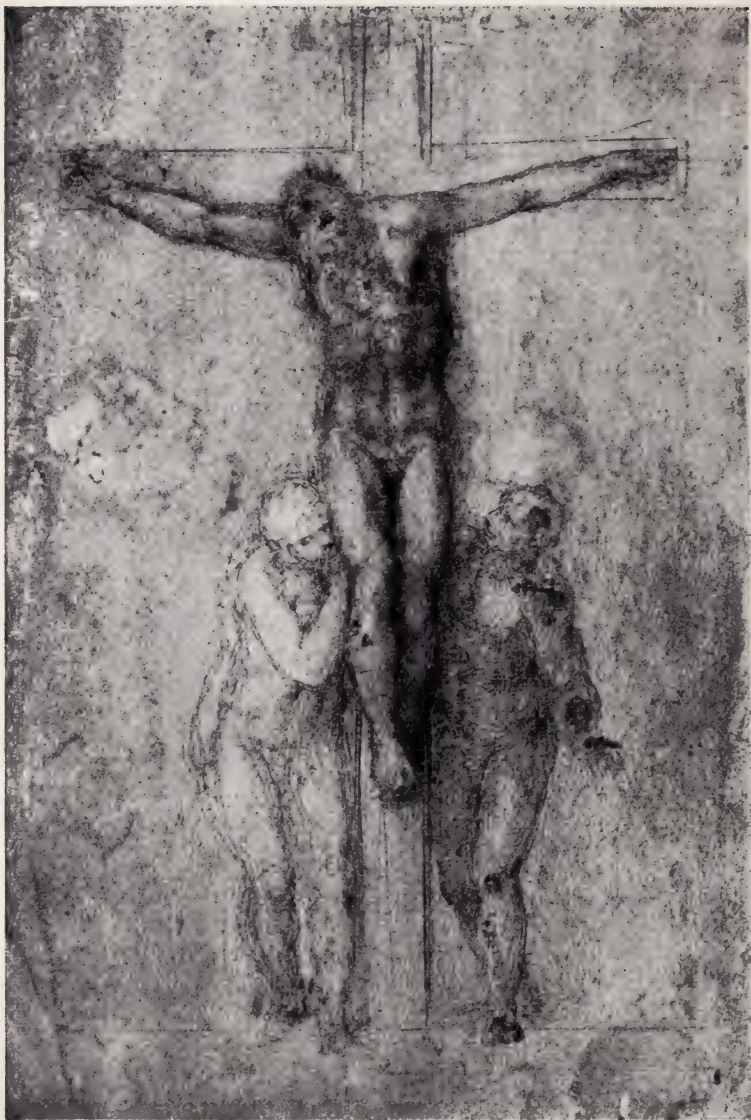



Fig. 682 — M.: Studio per una *Crocefissione*, nel British Museum di Londra.
(Fot. Anderson).

i segni del terrore, le immagini sono così solide, così forti, da allontanare ogni impressione di debolezza. Il paese è un lembo di campagna romana, selvaggio, triste, arso: una città a destra s'avviva, tra quelle alture inaridite come dal torrente di fuoco, che scende dall'alto, di una luce fredda bianca, riflesso di lampo. Nugoli tetri s'addensano nel cielo, dove son palesi molti rifa-

Fig. 683 — M.: *Caduta di San Paolo*, nella Cappella Paolina in Vaticano. (Fot. Anderson).

cimenti: e come nugoli si dispongono attorno all'Eterno i gruppi degli angeli, cerchia disgregata dal fulmine.

Invece di questo formidabile urto di forze, che nella *Punizione di San Paolo* frange le masse, una imponente unità di movimento stringe i nuclei delle figure nella *Crocefissione di Pietro* (fig. 684). Anche qui scenario è un lembo di campagna romana, grande e severo; anche qui le linee dei colli, deserte dune di sabbia, si abbassano a conca, accompagnando l'arco degli assistenti al martirio; come nel *Giudizio Universale*, la folla si

divide in gruppi massicci e riquadrati, pietre di un'architettura animata da un ritmo lento e grave: un gruppo di armati a cavallo scende, a sinistra, il pendio, un altro sale, curvo come sotto il peso di invisibili macigni; gruppi di pietosi a destra inoltrano facendo rimbombare la terra col faticoso passo, chini sotto un giogo di lutto; l'ultimo gruppo, quadruplice, suggestiva-

Fig. 684 — M.: *Crocefissione di San Pietro*
nella Cappella Paolina in Vaticano.
(Fot. Alinari).

mente tronco dalla cornice dell'affresco, come se la terra l'inghiottisse, s'incurva, s'annicchia; sembra incalzato dal rombo di una frana che stia per schiacciarlo: domina le altre figure il guerriero con le braccia in croce, che par tratto dagli schiavi di un arco trionfale romano. La struttura dei gruppi è grande e sintetica, di rocce cubiformi, che un'invincibile forza tenda a inclinare, a svellere dal terreno. La forza dominante è Pietro, è la croce; essa diventa il perno di tutta la composizione, l'ar-

gano gigante che tutto solleva. Isolato nel centro della scena, il patibolo s'innalza, lentamente, dal suolo, sotto gli sforzi di un gruppo affannato di soldati e di carnefici; le braccia del Santo, nodosi rami di quercia, le braccia e i curvi torsi degli aguzzini, che girano intorno alla croce come cavalli penosamente rotanti intorno a una mola, intrecciano una cigolante catena. Ed ecco i gruppi sparsi nei piani successivi della ciclopica architettura inclinarsi in un moto lento e grave, di cui lance e alabarde scandiscono il ritmo, pencolar verso la croce, che sembra trascini col suo peso le circostanti masse, preparare la frana della muraglia di rocce che la stringe dappresso.

* * *

L'arte di Michelangelo affronta e unifica i due grandi problemi della tradizione artistica fiorentina: massa e movimento. La tendenza a determinare masse plastiche, preoccupazione della pittura di Masaccio, e l'altra tendenza a suggerire il movimento della forma mediante il valore energetico infuso alla linea, mettono capo, entrambe, a Michelangelo, che disserra una formidabile vita dalle sculture, come dai gruppi dipinti, come dagli edifici, mediante un principio nuovo, fuso con quello della linea energetica: contrapposizione di masse, opposizione di forze.

La terribile pagina del *Dies irae*, le visioni di spavento e di morte fissate sulle pareti della Cappella Paolina, i funebri gruppi delle *Pietà* di Palazzo Rondanini a Roma, di Palestrina, di Santa Maria del Fiore, chiudono la vita di Michelangelo: vita di tragico isolamento in una società ancor penetrata degli ideali della Rinascita, ignara, sotto il suo manto fastoso, dei pericoli che ne minavan la forza. Di quella pace, di quell'oblìo della realtà, si ha l'espressione sincera nell'arte di Raffaello, che dalla Reggia del Montefeltro porta con sè civil perfezione, il garbo del Cortigiano e amor di bellezza. Il Correggio scioglieva i suoi inni alla grazia muliebre e infantile, Tiziano prodigava la ricchezza del suo fulvo colore, traduceva nelle sue

tele l'ideale veneto di una beltà umana accesa di caldo sangue, di un paese vestito dal tramonto d'oro e di porpora: ovunque la cultura del Rinascimento versava a fiotti la gioia della vita. Lotta, angoscia, ira impotente e sovrumana son l'espressione costante dell'arte di Michelangelo: il Rinascimento aveva prodigato fiori e sorrisi alle immagini; egli vi scava i solchi del dolore. Le sue figure sono esemplari di una umanità erculea, dotata di forza sublime dall'ironia del destino, condannata al dolore e vinta dalla divinità implacabile che le ha dato vita.

I sereni ritmi spaziali di Raffaello, i dolci ritmi del Correggio, esprimenti nel languore, come nella vorticosa rapidità delle linee, ebrezza ed estasi, si spengono, canti di gioia, in lontananza, mentre dalla vôlta e dall'altare della Sistina tuona, profetico, il grido di angoscia e di terrore dell'umanità creata da Michelangelo.